

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Společné motivy v dílech Franze Kafky a Egon Hostovského

Common themes in the work of Franz Kafka and Egon Hostovský

Anna Stollová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-SPG

2019

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Společné motivy v dílech Franze Kafky a Egona Hostovského* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 10. 4. 2019

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Dagmar Mocné, CSc. za cenné rady, připomínky a trpělivý přístup, který udržovala po celou dobu spolupráce.

ABSTRAKT

Tématem bakalářské práce je analýza společných motivů v dílech Franze Kafky a Egona Hostovského. Oba autoři se částečně inspirovali dílem Fjodora Michajloviče Dostojevského, proto se tato bakalářská práce věnuje zčásti i tomuto autorovi. Nejprve se věnujeme klíčovým okamžikům v životě Egona Hostovského na pozadí dobového kontextu, který zahrnuje první a druhý literární exil autora ve Spojených státech amerických a obraz totalitních režimů, které výrazně ovlivnily myšlení a život společnosti ve dvacátém století. Dále se tato práce zabývá jednotlivými tématy, u kterých nacházíme podobnosti v životech autorů, a jak se tato podobnost promítá do jejich literární tvorby. V rámci srovnávací analýzy nejprve představíme dané téma z autorovy perspektivy, poté se soustředíme na vybraná díla, která dále podrobněji interpretujeme. Tato práce se zaměřuje na témata existenciální, mezi něž zahrnujeme téma cizince, proměny, byrokratické mašinerie a viny. Týkají se existence člověka jako individua žijícího v moderní společnosti, jenž si prochází krizí, která má za následek rozklad lidstva. Každý analyzovaný autor se setkává s krizí v odlišném stádiu, Dostojevskij ve svém díle pociťuje jisté náznaky, Kafka předvídá její další průběh, který věrně zaznamená právě Egon Hostovský. Pomocí těchto podobností reflektujeme obraz moderního světa Franze Kafky, jenž v sobě odráží osobnost Dostojevského, a představu skutečnosti, jak ji vlivem těchto autorů vnímá Egon Hostovský.

ABSTRACT

The subject of this bachelor's thesis is to analyse common themes in the works of Franz Kafka and Egon Hostovský. Both authors were partly inspired by the work of Fjodor Mikaylovich Dostoyevsky. On that account this thesis is therefore partially dealing with this writer as well. First the key moments on the then-period background in the life of Egon Hostovský are mentioned. It covers his first and second literary exile in the USA as well as the picture of totalitarian regimes that considerably affected the thinking and lives of a society across the twentieth century. The thesis is then dealing with similarities in the author's lives and also as to how it manifests itself in their literary works. First the given theme from the author's view is introduced, then it follows the interpretation of the selected works in detail. This thesis is focused on existential themes among which we comprise theme of a foreigner, metamorphosis, bureaucratic machinery and guilt. They refer to a man as an individual person living in a modern society going through a crisis resulting in mankind's collapse. Each analysed writer meets the crisis in a different style. Dostoyevsky feels some kind of suggestions in his works. Kafka foresees its further progress which is exactly recorded just by Egon Hostovský. By means of these topics it is possible to perceive the picture of a modern world of Franz Kafka who reflects in himself the personality of Dostoyevsky, and observation of reality by Egon Hostovský who was influenced by these authors.

KLÍČOVÁ SLOVA

Egon Hostovský, Franz Kafka, téma, analýza, fikční svět

KEYWORDS

Egon Hostovský, Franz Kafka, theme, analysis, fictional world

1. Obsah

2. Úvod	8
3. Historické hledisko	9
4. Paralela Hostovského, Kafky a Dostojevského	14
5. Cizinec mezi svými	17
5.1. Motiv kufru.....	23
6. Proces metamorfózy	27
6.1. Motiv dvojnictví.....	30
6.2. Motiv hmyzu	34
7. Síla mocenských struktur	37
7.1. Motiv úřadu	42
8. Vina	46
9. Závěr.....	53
10. Bibliografie.....	55

Úvod

Egon Hostovský je jedním z významných českých spisovatelů, kteří výrazně ovlivnili českou literární scénu druhé poloviny dvacátého století. Kautman (1993: 1) ho dokonce označuje za „jednoho z největších mistrů moderní epické prózy.“ Jedná se o spisovatele „atraktivního“, osobnost Egona Hostovského se stala předmětem bádání českých literárních historiků¹. Próza Hostovského zaujímá v našem literárním světě zvláštní místo, „náleží k větvi moderní intelektuální prózy“, proto není snadné ji náležitě interpretovat. (Kautman, 1993: 1)

Autor, píšící literární díla, vždy čerpá z tvorby svých předchůdců či současníků. Hostovský se ve své tvorbě inspiroval mnohými autory, a to zejména svými předchůdci. „Nejsilněji (na něj – pozn. aut.) zapůsobil Dostojevskij, Franz Kafka, Karel Čapek, Graham Green.“ (Kautman, 1993: 4) Nikdy nelze s jistotou určit, v jakých konkrétních souvislostech se literát podobá svému předchůdci, a můžeme jen konstatovat, jak se tato skutečnost projevuje v konkrétním díle autora. Nicméně není náhoda, že Kautman ve své publikaci uvádí na prvních příčkách Dostojevského a Franze Kafku.

Čím dál více se hovoří právě o spojitosti mezi Egonem Hostovským a Franzem Kafkou, ačkoliv se Hostovský vůči přímému vlivu vymezoval. Papoušek (2012: 75) uvádí, že Hostovského samozřejmě komparace s Kafkou dráždí už jen proto, že je Kafka popularizován módními francouzskými existencialisty. Kautman (1993: 89) se zmiňuje o stěžování si Hostovského na neustálé srovnávání s tímto autorem.

Cílem práce je zjistit, co je na tak specifickém autorovi tak „kafkovského“, že nás nutí o něm smýšlet jako o jeho „následovníkovi“, ačkoliv se na něj nesnaží vědomě navázat. Odborné publikace se zmiňují o jednotlivých tématech, ve kterých by snad mohla próza Hostovského připomínat Kafkův svět. V bakalářské práci se zaměříme na ty podobnosti, které jsou nejčastěji interpretovány právě v souvislosti s Kafkou, pokusíme se je podrobněji popsat a analyzovat. Vznikne tak nový pohled na tvorbu Hostovského, v němž se promítá kafkovská atmosféra, Kafkova groteska, Kafkova mysl. Zkrátka Kafka samotný.

¹ Obsáhlou monografii vydává Vladimír Papoušek, obšírněji se Egonem Hostovským zabývá i František Kautman.

Historické hledisko

Egon Hostovský se narodil v roce 1908, literárně činný začíná být ve třicátých letech dvacátého století, tedy v době, ve které není snadné žít. Doba krize pomalu ale jistě prostupuje celou společností. „*V letech třicátých se proměňovalo duchovní klima v Československu i v celé Evropě. Velká hospodářská krize obnažila nedostatky dosavadní liberální demokracie. Vedla k bídě, sociálním bouřím, a také k volání po „vládě silné ruky“.* Ve čtyřicátých letech se postupující krize v Československu ještě více prohlubuje a demokracie je vážně ohrožena. V roce 1935 se T. G. Masaryk ve svých 85 letech vzdává funkce prezidenta, Hitlerova moc založená na nacistické rasové ideologii stále roste. Zlomovým rokem se stává rok 1938, kdy byla dojednána Mnichovská dohoda. (Lehár, Stich, Janáčková, Holý, 1998: 613)

Hostovský „*byl exulant. Jeho exil započal už v roce 1938 v době bobtnající nacistické rasové ideologie – Hostovský byl žid*“. (Papoušek, 2012: 17) Jako spousta jiných exulantů emigroval do Ameriky. Amerika, jakožto vyspělá země snažící se o emancipovanou kulturu, s níž vzrůstá sebevědomí Američanů a pocit kulturní nezávislosti, se jevila jako ideální místo pro nutný exil – v našem případě pro první a druhý literární exil. „*Každá z obou prvních velkých exilových vln měla vlastní specifika. Několik společných znaků však tyto dvě enklávy spojuje. Především obě přesunuly do USA nebývalé množství českých intelektuálů a umělců. Obě byly vyvolány násilným zvratem poměrů v Československu, a lze je tedy charakterizovat jako exil personální, politický a ideový.*“ (Papoušek, 2001: 9)

Co se týče prvního exilu, čeští imigranti v podstatě vytváří v USA svou komunitu, v níž působí, musí se však vyrovnávat s podmínkami v americké společnosti. Nutno poznamenat, že imigranti smýšleli o exilu v USA jako o exilu přechodném, doufali, že poměry v Československu se záhy zlepší a oni se budou moci opět navrátit do své rodné země. Nesnažili se proto zde plně integrovat. „*Exulanti se primárně nepokoušeli o asimilaci, ale naopak pěstovali svou zvláštní vyhnanickou pozici.*“ Skupina literátů, do níž spadá i Egon Hostovský, se musela potýkat s výraznými problémy, co se týče jejich literární činnosti. „*Každá edice české knihy v Americe znamenala v této době značné*

nakladatelské riziko.“ „Uvnitř exilu se nevytvořila dostatečná čtenářská obec, pokud tedy dílo vyšlo, působilo ve velmi zúženém prostoru.“ (Papoušek, 2001: 9-20)

Po únorovém převratu roku 1948 stíhá Hostovského druhý literární exil. Americká společnost byla vnímána jako světová velmoc, která však musela přijmout rostoucí vliv Ruska a skutečnost, že Evropu ovládají převážně nedemokratické režimy. Exil v USA se nevyhnul xenofobii či vnitřní rozdrobenosti, která také nepříznivě přispívala k tehdejšímu životu. Exil po roce 1948 však nabízel více možností, pokud hovoříme o literární činnosti. Některé knihy vyšly pod záštitou italské či švédské redakce, jiné byly vydávány na vlastní náklady. Důležitou roli zde hrála exilová nakladatelství, např. v USA Moravian Library. Literáti působící v exilu byli částečně izolováni a vytrženi ze stylu života, na který byli zvyklí, což se nutně muselo odrazit v jejich tvorbě. *„Izolace od původních zdrojů tvorby, vlivy místních kontextů (exilového, krajanského i dominantního anglosaského) představují tlak, který může být v díle jednotlivých umělců indikován několika způsoby. Buď jako tendence ke konzervaci již užitých témat a východisek, nebo jako výskyt nových nečekaných motivů a témat, které lze v porovnání se zformovanou literární koncepcí autora považovat za cizorodé.“ (Papoušek, 2001: 21-36)*

Po dobu působení ve Spojených státech se Hostovský se jménem Kafka setkával velmi často. Kafka byl v té době zejména v USA populárním spisovatelem a literární kritici se snažili vzkřísit jeho odkaz možná právě pomocí Hostovského. (Papoušek, 2012: 75) Ten se o Kafkovi mimo jiné vyjádřil i v Literárních novinách v „Literárním dobrodružství českého spisovatele v cizině“: *„Jednou po mně chtěl (pan Linscott- pozn. aut.²), abych mu vysvětlil „srozumitelně“, jaký je rozdíl mezi mnou a Kafkou. Ptal se mě na to proto, že mé první knihy byly kritiky ve Spojených státech napořád přirovnávány k dílu Kafkovu, takže z té příčiny jsem si konečně přečetl Zámek, Proces, Proměnu a Ameriku.“* Hostovský řekl, že *„rozdíl je celkem nepatrný“*. Redaktor prý nerozumí dílu Kafkovu a velmi málo rozumí jeho vlastní tvorbě. (Hostovský, 1993: 16) Kautman (1993: 89) však tvrdí, že Hostovského tvrzení není příliš věrohodné. *„Ale můžeme Hostovskému věřit, že si Kafku přečetl až v padesátých letech, když už v knize „Sedmkrát v hlavní úloze“, vydané v r. 1942, uvádí, že francouzská kritika srovnávala nový Kavalského román*

² redaktor nakladatelství Random House

s Kafkou? Nečetl-li přímo Kafku, musel číst alespoň o něm, neboť Kafka zaujal literární kruhy v Praze už před válkou. V posledním románě Hostovského vystupuje Kafka dokonce jako člověk, který navštěvoval dům rodičů Věry Wagnerové v době jejího dětství.“ Skutečnost, že se Hostovský zmiňuje o komparaci s Kafkou ve svém románu, však nutně nevyvrací Hostovského tvrzení. V románu „Tři noci“ konkrétně píše o Kafkovi: „*On byl takový idylik, snad rozuměl Franzi Kafkovi, který k nám také chodíval, než jsem se narodila...*“ (Hostovský, 1997: 103) Zde je patrné, že se Hostovský o Kafku zajímal. Z této výpovědi, ačkoliv vytržené z kontextu fikčního světa, lze konstatovat, že Hostovský se pokusil Kafkovi porozumět – tudíž by měl číst jeho tvorbu.

Určité podobnosti Hostovského s Kafkou chtěl využít i režisér Clouzot, který zfilmoval „Půlnočního pacienta“ na bázi Kafkova fikčního světa. Jeho záměr však nedopadl podle jeho představ a poškodil tak samotného autora. „*Clouzotův film nebyl úspěšný a ani Hostovského literární předloha se ve Francii příliš neprosadila.*“ „*Film nemá s Hostovským nic společného a s Kafkou (...) také ne.*“ (Papoušek, 2012: 87) Film považoval za katastrofu i sám Hostovský: „*Dodnes nemohu pochopit, jak se mohlo Clouzotovi podařit stvořit (...) takovou slátaninu.*“ „*Totíž Clouzot nenafilmoval ani mne, ani Kafku, nýbrž svou vlastní fantasií filozoficko-politickou, které nerozumím, snad proto, že jsem cizinec.*“ (Hostovský, 1993: 16)

Otázkou zůstává, proč byl Kafka tak populární a proč ho vnímáme jako jednoho z nejvlivnějších autorů dvacátého století. Čtenáře konsternuje Kafkova atmosféra a groteska, která prostupuje jeho tvorbou. „*Co (...) způsobilo, že tento nenápadný, klidný, tichý a nevýbojný člověk psal knihy tak děsivé?*“ (Kautman, 1990: 14) Kafkovo dílo jistě ovlivnila generace, do níž se Kafka řadí – pražská německá literatura, konkrétně její židovská větev. (Lehár, Stich, Janáčková, Holý, 1998: 535) „*Pražská židovská německá literatura je něčím specifickým, téměř záhadným. Nikde jinde na světě nevzešlo v jediné generaci z tak poměrně úzké vrstvy obyvatel tolik světově významných literárních tvůrců*³.“ „*Je to literatura, která vzniká bez širšího jazykového zázemí na území hlavního města Čech. Vzešla z nepočetné etnické vrstvy, do jisté míry skleníkové.*“ (Kautman, 1999: 73)

³ Egon Erwin Kisch, Max Brod, Franz Werfel a další

Kafka, podobně jako Hostovský, žije uvnitř „komunity“ určitého společenství na daném místě.

Skutečnost, že se jeho život vyvíjí v pražském prostředí, však nevnímal nějak negativně. „*Ze všech svých německy píšících pražských vrstevníků se snad Kafka nejvíce přiblížil českému národu. Obstojně česky mluvil i psal, četl české knihy, zajímal se o českou kulturu.*“ Přesto však životní situace, ve které se nacházel, nebyla ideální. „*Za jeho života se (...) jeho rodná Praha změnila z poklidného, provinciálního, spíše historickými reminiscencemi žijícího města v moderní průmyslovou rezidenci nově utvořeného samostatného československého státu (...). Vypukla světová válka, následovaná vlnou sociálních revolucí, sociální boje otrásaly i Prahou.*“ (Kautman, 1990: 14)

Politická situace se spolu s prostředím, ve kterém Kafka vyrůstal, promítla do jeho osobnosti, tudíž i do jeho specifické tvorby. Kafkovu tvorbu zcela jistě ovlivnil komplikovaný vztah s otcem, který Kafku provázel po celý život. Kafka přiznává, že z něj měl strach. „*Hermann Kafka (...) neměl pro svého syna sebemenší pochopení – ne však z lhostejnosti, či dokonce zlovolnosti, ale prostě proto, že mu bytostná podstata toho dítěte zůstávala naprosto cizí.*“ (Stach, 2016: 67) Sám v „Dopise otci“ píše: „*Byl jsem bázlivé dítě; přesto jsem jistě byl také vzpurný, jak už děti bývají; jistě mne matka také rozmazlovala, ale já nemohu uvěřit, že se mnou bylo mimořádně obtížné pořízení, nemohu uvěřit, že milým slovem, tichým uchopením za ruku, dobrým pohledem by se u mne nebylo dosáhlo všeho toho, co kdo chtěl.*“ (Kafka, 1996: 166)

V jeho tvorbě se taktéž odráží jeho zaměstnání – práce na úřadě, která ho neuspokojovala. „*Je jasné, že Kafka velkou část svých znalostí života a světa, stejně jako svého skeptického pesimismu, načerpal z úředních zkušeností, ze styku s dělníky trpícími bezprávím a z mašinérie vleklého úřadování, ze stagnujícího života lejster.*“ (Brod, 1966: 91) Kafka cítil, že jeho údělem je tvořit a podílet se na literárním životě, odmítal však smýšlet o literatuře jako o náplni práce, bral ji spíše jako své poslání.

Dané skutečnosti spolu s neurózou a postupující nemocí formují Kafkovu jedinečnou literární tvorbu. Čtenářská obec si oblíbila Kafkův svět hrůzy. „*Po staletí hledali lidé v umění krásu, povzbuzení, potěšení, pobavení, vnitřní posilu. Najednou stojí tváří v tvář umění, které na ně působí zcela opačně.*“ Kafka však přichází s vlastním

vnímáním světa v příhodnou chvíli. „Do slepé uličky (...) ve XX. století zabloudilo celé lidstvo. Proto tak neočekávaně Kafku našlo a poznalo se v něm. (...) Kafkovské situace se opakují v řetězových reakcích. Se seismografickou citlivostí zaznamenal Kafka absurdní zákonitosti budoucího vývoje.“ (Kautman, 1990: 148-149)

Nutno podotknout, že Kafka zemřel roku 1924, mohl tedy jen tušit, jakým směrem se bude ubírat život lidstva po první světové válce. Jak jsme již zmínili, Hostovského taktéž neminula první světová válka, která zasáhla do jeho dětství. Vlivem dalších zlomových událostí dvacátého století se však i fikční svět Hostovského stal obrazem nastaveným ohroženému lidstvu. A možná právě proto je „odsouzen“ k věčné komparaci s Kafkou. Hostovský se potýká s problémy lidstva, které Kafka v podstatě předvídal. Jejich tvorba je tedy založena na bázi podobných témat vyplývajících z existenciálních problémů moderní doby.

Paralela Hostovského, Kafky a Dostojevského

Pokud usilujeme o pochopení spojitosti mezi Kafkou a Hostovským, je nutné předznamenat, že oba autoři byli velmi výrazně ovlivněni jedním z nejvýznamnějších světových spisovatelů – Fjodorem Michajlovičem Dostojevským. Ten se taktéž zabýval ve svých dílech existenciální problematikou, což je velmi široké téma, které nelze vymezit určitým směrem nebo určitými literáty. Dostojevskij je ruským autorem devatenáctého století, jeho literární tvorbu můžeme situovat konkrétně do čtyřicátých až sedmdesátých let, působí tedy v odlišném prostředí i jiném období, přesto však smýšlíme o Kafkovi a Hostovském jako o jeho přímých následovcích. (Kautman, 1999: 72-73)

Za doby Kafkova života patřil Dostojevskij, podobně jako Kafka v životě Hostovského, k velmi oblíbeným autorům. *„Avšak Kafka byl příliš výlučným, osamělým tvůrcem, než aby tato, v jistém smyslu dobová, „móda“ měla pro něho rozhodující význam. Dostojevskij v sobě ztělesňoval svět, který byl vnitřně hluboce spřízněn se světem Kafkovým, byl, abychom tak řekli, naladěný na vlny stejné délky.“* (Kautman, 1990: 29) Kafka psal, protože se potřeboval odreagovat, snažil se zapomenout na svou neurózu, která ho neustále pronásledovala, neblahý vliv na Kafku měla i tuberkulóza, kterou onemocněl. Dostojevskij zase trpěl epilepsií, která způsobovala těžké deprese. Nepříznivý psychický stav se promítl do děl obou spisovatelů, ve svých dílech balancují *„na pomezí výmyslu a reality“*. (Kautman: 1999, 76) Dostojevskij vnímal Petrohrad podobně jako Kafka Prahu. *„Obě tato prostředí měla zřejmě analogickou schopnost vyzařovat určitou obecně lidskou problematiku, tedy problematiku postihující existenci člověka a vzájemných lidských vztahů, která postupně převládla v moderní společnosti dvacátého století.“* Oba autoři zkrátka vnímají určité skutečnosti podobným způsobem. *„Kafka v sobě prožívá „svého“ Dostojevského – je to spíše Dostojevskij v kafkovské situaci nebo sám Kafka v obdobné životní situaci.“* (Kautman, 1990: 28-29)

Co se týče Egona Hostovského, Dostojevskij je zmiňován právě jako jeden ze spisovatelů, který ho ovlivnil nejvýrazněji, ačkoliv čerpal i z tvorby ostatních představitelů ruské literatury. *„Dostojevskij ho coby spisovatele učil mluvit.“*, seznámil se s ním již v dětství. (Papoušek, 2012, 74) Hostovský se Dostojevským inspiruje hned v několika literárních rovinách. Například v rané tvorbě Egona Hostovského „Stezka podél

cesty“ se projevuje morfologický vliv v atraktivních názvech kapitol, které stejně jako u Dostojevského vzbuzují napětí u čtenáře. Dále se zde objevuje přímý vliv Dostojevského *dikce*, Kautman uvádí několik příkladů, kdy se promluvy postav Hostovského nápadně podobají promluvám z děl Dostojevského. „*U Hostovského se setkáme s expozicemi, dějovými zvraty a obraty, kompoziční výstavbou děje, rozvedením motivů i dalšími uměleckými postupy, které jsou typické pro Dostojevského.*“ Expozice „Domu bez pána“ připomíná expozici Dostojevského, když zde Hostovský uvádí přesnou dataci příběhu, který vyvolává dojem autentičnosti. Stejně jako u Dostojevského autor v „Nezvěstném“ zasahuje do průběhu děje, čímž vyvolává dojem katastrofičnosti. Dostojevského kompoziční postupy se objevují v „Sedmi hlavních úlohách“, když zde Hostovský popisuje Josefa Kavalského, jehož příchod ohlašuje vždy zmatek. Stejně je představen Stavrogin v „Běsech“. (Kautman, 1993: 82-85)

Můžeme uvést i jisté paralely mezi jednotlivými díly obou autorů. Román „Stezka podél cesty“ poukazuje na určitou analogii se „Zločinem a trestem“, „Dům bez pána“ se nápadně podobá „Bílým nocím“, v cyklu „Tři starci“ můžeme vypořádat motiv „Bytné“. Kautman uvádí hned několik zjevných paralel i mezi postavami vystupujícími v dílech obou spisovatelů: Stavrogin („Běsi“) – Josef Kavalský („Sedm hlavních úloh“), Smerďakov („Bratři Karamazovi“) – záchodový dědek („Sedm hlavních úloh“) a další. (Kautman, 1993: 82-84)

Nejvíce se však Dostojevskému přibližuje životní filozofií. Dostojevskij již za svého života vnímá zárodek krize, která je situována do moderního velkoměsta, a předznamenává ji ve svých dílech. Ve velkoměstě přitom ještě nepanoval „chaos“ v podobě moderních technologií, „*neexistovala automobilová ani tramvajová doprava, metro, telefonická komunikace, televize atd. Když však Dostojevskij sledoval provoz na městském prospektu, kde se proháněly jen kočáry (ale přitom dost rychle, takže mohly nepozornému chodci způsobit smrtelný úraz), když sledoval děje, jaké se odehrávaly v hostincích, v prostředí alkoholického opojení, vystopoval už některé stránky krize člověka drceného průmyslovou civilizací.*“ (Kautman, 1999: 76) Tyto náznaky se později projeví ve větší míře v dílech Kafky a Hostovského, kteří vyrůstali ve výrazně vyspělejší civilizaci. „*To, co Dostojevskij v údelu moderního člověka a lidstva nahmatával ve stavu*

zrodu, co Kafka geniálně vytušil, Hostovský v plném rozsahu sám prožíval.“ Z výpovědi Františka Kautmana si můžeme logicky odvodit, že Kafku výrazně ovlivnil Dostojevskij, dílo Kafky spolu s Dostojevským se poté promítlo do tvorby Egona Hostovského. Spolu „tvorí vnitřní jednotu, jsou navzájem propojeni a mladší z nich přebírá od svého staršího druha štafetu, směřující k jedinému cíli: nastavit zrcadlo ohroženému lidství v člověku.“
(Kautman, 1993: předmluva)

Cizinec mezi svými

Neobyčejný život Hostovského se pochopitelně odráží v jeho osobnosti. Exil způsobil, že spisovatel byl vytržen z domácího prostředí, což ho velmi poznamenalo. Ačkoliv se Hostovský částečně integroval do americké společnosti, Ameriku nikdy nebral jako svoji domovinu a ani Američané ho nevnímali jako svého „druha“. Ke Spojeným státům měl tedy velice rozporuplný vztah, který poeticky pojmenoval *„má neamerická tragédie v Americe“* v rubrice v Literárních novinách, kde se pokouší osvětlit vlastní pojetí americké společnosti: *„Nuže jak bych dnes mohl být nespravedlivě zaujat proti zemi, jež mi dvakrát poskytla domov (...) a kterou po léta jsem hájil i oslavoval slovem i perem všude tam, kde o ní kolují trapné legendy? Na to se ptám těch prvních (...). A těch druhých, kteří trnou před takzvaným evropským pohledem na zdejší život (...), těchto všech neomylných a jasnozřivých Nadameričanů se táži: Odkud jste sebrali jistotu, že právě vy vidíte sebe a svůj život v zrcadle ryzí pravdy?“* (Hostovský, 1993: 16) Hostovského tvorba zde zkrátka nemohla být zcela přijata, protože se s americkými poměry nikdy neztotožňoval. Avšak české prostředí vnímalo v prózách Hostovského onen „americký nádech“, který znemožňoval plnohodnotné začlenění do české literatury. Egon Hostovský, stejně jako jeho dílo, sympatizoval s množstvím koncepcí, s žádnou se však maximálně nesžil. Tyto spolupůsobící faktory silně ovlivnily životní pocity autora, který se cítil ve světě osamocen. Papoušek (2012: 17) definuje osobnost Hostovského několika příhodnými tituly: *„Nikde doma, všude cizinec, žid, komunista, exulant, levičák, který nemiloval levicovou avantgardu, pravičák s nepřipustně levicovými názory, český spisovatel pro světové publikum, světový spisovatel chápáný jako derivát jiného světového spisovatele, spisovatel vyobcovaný z Čech v Americe, která mu byla spíše ložnicí (...) než skutečným domovem.“*

Porovnejme nyní výpověď Vladimíra Papouška s výpovědí Františka Kautmana (1990: 31), která se vztahuje na Franze Kafku: *„Žil v Čechách, ale i když mluvil dobře česky a neuzavíral se před českou kulturou, k Čechům nepatřil. Psal německy, uctíval i miloval německou literaturu a kulturu, v německých (...) časopisech a nakladatelstvích vydával své knihy, ale Němcem se národnostně necítil.“* Jak jsme již zmínili, Kafka je sice součástí společenství spisovatelů, kteří tvoří nedílnou součást literárního života v českých

zemích, nebyl si však zcela jist svou národní identitou. Kafka byl velmi citlivý a vždy cítil, že se zcela neztotožňuje se smýšlením tehdejší společnosti. Člověk po celou dobu svého života se samotou bojuje, pro mnoho lidí je to jediný způsob, jak přežít. Kafka po celý svůj život se samotou zápasil, protože k ní měl ambivalentní vztah. Na jednu stranu ji vyžadoval, na stranu druhou toužil být začleněn do společnosti, mít ženu a s ní děti. Pokud tedy nějaký spisovatel bojoval s pocitem osamění, který rozpoltil jeho tvůrčí osobnost, je to právě Franz Kafka. (Kautman 1990: 82-83)

Ještě jedna skutečnost, která úzce souvisí s pocitem vykořenění, oba autory jistě ovlivnila – oba spisovatelé byli židovského původu. Kafka měl k židovství specifický vztah, v jednom ze svých dopisů dokonce píše, že si není jistý, zda má s židy něco společného. Většina jeho přátel byla však židovského původu a z hlediska literárně historického spadá do okruhu pražské německé židovské literatury. Skutečnost, že byl židovského původu, se jistě projevila v jeho osobnosti i v literární tvorbě. Kafka byl ještě více úzkostný, cítil se provinile a nebyl si zcela jist sám sebou, což se projevilo až masochistickými sklony. Na straně druhé však židovství pozitivně ovlivnilo jeho literární tvorbu, ve které se objevuje Kafkův estetický smysl pro literaturu. (Kautman, 1990: 33) Hostovský s přijetím faktu, že je židovského původu, nikterak nebojoval, židovství bral jako přirozenou součást své osobnosti. Neměl tedy pocit, že samotné židovství ho negativně ovlivňuje, cítil však jistý problém ve skutečnosti, že jeho původ byl důvodem k exulantství. (Papoušek, 2012: 18-19)

Téma cizince se objevuje ve většině literárních děl Egona Hostovského. Postavy vystupující v jeho dílech se nachází v podobné situaci jako postavy z Kafkova románu, tudíž zažívají obdobné pocity – pocity člověka ztraceného v cizotě. Jeho ústředním tématem je tedy „*člověk, který se cítí v prostředí, v němž žije, vyhnancem, zalyká se a trpí v atmosféře netečnosti a lhostejného neporozumění*“. (Pohorský, 1967: 413) Hlavní postavu jakožto cizince nejmarkantněji vnímáme právě v „amerických“ románech, kde popisuje život českých emigrantů. Hostovský se sám nechává slyšet, že psát lze jen o prostředí, ve kterém člověk dlouhodobě žije, proto v knihách o Spojených státech píše právě o emigrantech – s Američany nepřicházel tak často do styku. (Hostovský, 1993, 16) Pohorský (2000: 6) podotýká, že Hostovský v zásadě píše pořád jeden a ten samý příběh –

tedy příběh člověka, který se nachází mimo svůj domov a cítí se odcizený. Touží po samotě, ale zároveň potřebuje někomu důvěřovat. Z výpovědi Pohorského chápeme, že Hostovský toto téma nemá spojené pouze s nuceným exilem. Exil se v jeho dílech proměňuje jak z hlediska významového, tak z hlediska prostředí. Postavy Hostovského prožívají mimo exil vnější, který je spojen právě s emigrací, kde postavy nemají na výběr, zda budou ve svém prostředí cizinci či nikoliv, také exil vnitřní, kdy se nachází ve společenství, kde by se měly cítit přirozeně, ale je tomu naopak. (Vaněk, Wiendl, 2018: 57)

Podobně toto téma rozpracovává i Franz Kafka. Ve svých dílech vytváří fikční svět, v němž hrdina opouští dané prostředí a vydává se napospas prostředí novému. Jako příklad můžeme uvést dílo „Amerika“, které taktéž popisuje poměry ve Spojených státech, ačkoliv Kafka nebyl s Amerikou nijak zvláště spjat. Šestnáctiletý Karel Rossmann se vydává do Ameriky, kde se seznamuje s několika novými lidmi, s kterými se pokouší navázat vztah. Během pobytu hledá vhodné zaměstnání, které by ho uspokojovalo a uživilo. Když Karel přichází do Ameriky, je zde opravdovým cizincem. Ocítá se ve vyspělé zemi s odlišnou kulturou, vyrůstal v jiných poměrech, mluví odlišným jazykem. Setkává se s Američany, kteří mají na ostatní vysoké nároky: „*„Někdy si myslím, že vůbec nic neznám, a nakonec i vše, co bych mohl znát, bylo by pro Ameriku pořád ještě příliš málo.*““ (Kafka, 1990: 62) Kafka v tomto díle vytváří exotické prostředí – New York, oceán, který je pro Čecha tak netypický. Cizinec však pro Kafku nemusí být nutně člověk, který odcestoval do jiného státu, cizincem je i zeměměřič K. z románu „Zámek“, kde se objevuje typická česká krajina – vesnička s hospodou a zámekem, kterou obývají zdejší lidé. (Grygar, 2004: 10) K. přichází do nového prostředí, protože hledá práci. Dané místo nikdy dříve nenavštívil, tamní lidé se s ním setkávají poprvé v životě a nikdo neví, co tu vlastně pohledává, proto je i K. skutečným cizincem.

Nutno podotknout, že člověk, který je vnímán jako cizinec ve smyslu člověk z cizího prostředí, není člověk stranící se dané společnosti, ve které by strádal. Strádá až v případě, kdy se cítí odcizen. Karel Rossmann se během svého putování vždy snaží nějakým způsobem začlenit, ale po každé je nucen „jít o dům dál“. Jako psanec se cítí už poté, co ho zavrhl jeho rodina, následně se zborší jeho představa o soužití se svým

strýcem, o přízeň přichází i u kuchařky z hotelu Occidental. (Kautman, 1990: 86) Zeměměřič K. se nevyzná v tamním systému ani v místních lidech. Skutečnost, že do vsi nepatří a že je v podstatě vetřelec, je mu neustále připomínána: „*„Ze zámku nejste, z vesnice nejste, nic nejste. Ale bohužel jste přece něco, jste cizinec, někdo, kdo je přes počet a všude se plete do cesty,...*““ (Kafka, 1989: 60) Zeměměřič K. se dostává do absurdních situací a pokaždé, když se snaží o smírné řešení konfliktu, dostává se do slepé uličky, což je neobyčejně frustrující.

Kafka však zachází ještě dál a popisuje nikoliv „odcizeného cizince“, ale člověka odcizeného ve svém vlastním prostředí – podobně jako Hostovský popisuje vnitřní exil jedince. Řehoř Samsa žije se svou rodinou ve své rodné zemi ve svém pokoji. A přesto cítíme ještě intenzivněji Řehořovo odcizení, které je o to horší, že nastalo v jeho přirozeném stavu.

Pokud budeme číst Kafkovu tvorbu, nejsme v jeho tvorbě přímo obeznámeni s faktem, že Kafkův svět se týká osudu židovského národa. Max Brod (1966: 42) podotýká, že téma židovství je zde spíše skryto mezi řádky, Kafka ho považuje za jednu z příčin trápení se určitého člověka, které je tak typické pro židovský národ, který je nešťastný a který je neukotvený v určitém prostředí. Židovství zde podvědomě cítíme, aniž by se o něm Kafka slovem zmínil.

Pro Hostovského, jak jsme již zmínili, je toto téma typické a charakterizuje celou jeho tvorbu. Nalezneme ho už v dílech „Zavřené dveře“, „Stezka podél cesty“. Román „Černá tlupa“ dokonce popisuje pocity cizoty u dítěte, které se cítí opuštěné a vyčleněné. Ve „Žhářích“ dožene hlavního hrdinu k trestnému činu, podobně jako v novele „Ztracený stín“, kde se z hlavního hrdiny stává vyděrač. Hostovský, na rozdíl od Kafky, ve svých dílech přímo spojuje židovství s tímto tématem. Poprvé se židovstvím, které je spojeno s tématem vyčlenění, zabývá v díle, které ho proslavilo. Jedná se o „Ghetto v nich“, které bylo napsáno roku 1928. (Papoušek, 2012: 19) Zde autor popisuje smutný osud vyloučených židů, kteří žijí uvnitř ghetta. „*V Židovské ulici byl chudobinec. Kolem něho bloudily bezbarvé oči. Za jejich tupým, nehybným leskem blýskala bolest hladu a nemoci. Všude potopa urvaných, zaplivaných odpadků, všude špína a zápach. A nad tím odloučeným světem bizarní výchova, plná náboženské tradice, modliteb, obřadů, ztužených*

chladnou židovskou vznešeností a tvrdou chudobou.“ (Hostovský, 1934: 96-97) Autor se také nezdřáhá popisovat nenávisť, která vůči nim panovala, a z charakteru díla je patrné, že se Hostovský považuje za jednoho z nich: *„Ta všechna nenávisť platila nám...! Mně, otci...! (...) Pociťoval jsem zvrácenou slast ze vší té nenávisti přehazované od úst k ústům.“ „V nekonečné nenávisti zasyčela: „ŽIDE!“ Jediné slovo. Čtyři písmena. Na těch čtyřech písmenech byl jsem ukřižován.“* (Hostovský, 1934: 154-159)

Židovstvím se Hostovský zabývá také v románu „Dům bez pána“, kde popisuje problematiku židovského údělu. (Vaněk, Wiendl, 2018: 57) Podobně jako Kafka v „Proměně“ popisuje Hostovský odcizení v rámci rodinného mechanismu. Kafka se zaměřil na jednoho člena rodiny, kterého šíří existenciální samota, Hostovský popisuje „dům bez pána“, tedy rozvrácené vztahy v rámci jedné rodiny, ve které se odráží osobnost zesnulého pána domu, který je stále přítomen jakožto „sjednocující prvek“. V každém členovi rodiny se postava starého Adlera nějakým způsobem promítá, každému schází a cítí v sobě jakési prázdno. Starý Adler tedy tvoří spojnici mezi sourozenci a domem, který představuje jejich rodiště. Každý člen rodiny v životě neustále hledá to, co mu chybí, a není schopen to najít. (Papoušek, 1996, 89) Rodina Adlerů se tedy znovu schází ve svém rodném domě, rodné město vyvolává pocity nostalgie. Sourozenci se navracejí zpět do dětství, přebírají role, ve kterých dříve působili, a oddávají se moci domu, který se z poklidného útočiště mění na místo plné melancholie a úzkosti, proti které lze těžko bojovat. (Skalická, 1997: 6) Emil Adler představuje člověka odcizeného každodenností, je zmatený a doufá, že by mohl nalézt návratem do minulosti klid na duši. Pocit nejistoty provází však i ostatní sourozence – autoritářského Ervína, Jindřicha trpící existenciální krizí či Hedu, která stále v domě bydlí, přesto však nevnímá svůj rodný dům jako bezpečné místo, které tvoří její domov: *„„Namlouváme (...) si, že tyhle oprýskané zdi jsou nebo někdy budou naším útočištěm. Nevím, na jaký zázrak čekáme. Zdi jsou zdi, co myslíte, že mezi nimi jednou najdete? A vy dva sem dokonce už ani nepatříte!“ Zajímavé! Podle Hedy jsme tedy v jistém slova smyslu vydědění. Obrátil jsem se od okna k sestře s nezápludnou otázkou: „A kam patříš ty?““* (Hostovský, 1937: 71) Kautman (1993, 63) poznamenává, že žádné z dětí starého Adlera nevyznává ortodoxní židovství. Ervín si vzal za ženu křesťanku, Emil ani Heda nenašli ve víře něco, co by je plně uspokojovalo, Jindřich se věnuje léčení a stává se spíše pochybovačem. Právě tato skutečnost mohla vyvolat v rodině

Adlerových pocit jakési prázdnoty v jejich nitru pramenící z náboženské nezakotvenosti v životě, která přerůstá v existenciální krizi.

Poté, co Hostovský vydává „Dům bez pána“, se židovskou problematikou ve svém díle příliš nezabývá. (Kautman, 1993: 63) Hostovský začíná psát americké romány. Hostovský si volí lidi, kteří žijí za hranicemi své rodné země, jakožto hlavní postavy ve svých románech právě proto, že emigrant není zcela začleněn do daného společenství. Pokud by se Hostovský zcela poddal americké kultuře, je možné, že by dané romány nevyprávěly příběhy o amerických emigrantech, ale o Američanech. Postavy v jeho dílech přichází do styku s novým prostředím, kterému se musí přizpůsobit. Amerika pro emigranty představuje mnoho možností, v rámci kterých mohou začít nový život. Postavy v románech Hostovského nějakou dobu v Americe žijí, seznamují se se zajímavými lidmi a snaží se svůj život podrobit americké společnosti. Neprochází si absurdními situacemi jako K., který vyvíjí spíše sisyfovskou snahu, při níž působí komicky, ale ztrácí se v zemi, ke které se nedokážou pevně přimknout, a proto ztrácí samy sebe.

Jak už některé názvy jeho děl napovídají, nejedná se o ideální stav člověka v životě, který právě prožívá. Necítí se totiž plnohodnotně, svou existenci vnímá spíše jako poloviční a není vyloučeno, zda nepřemýšlí nad skutečností, jestli na ní má vůbec právo. Je víceméně nešťastný, v cizí zemi bloudí jako tělo bez duše a jeho životní pozice není uspokojivá. (Vaněk, Wiendl, 2018: 59). Emigranti vystupují například v dílech „Dobročinný večírek“, který pojednává o evropských uprchlících či „Všeobecné spiknutí“, kdy se hlavní hrdina odcizí přátelům i sám sobě natolik, že nerozlišuje mezi snem a realitou. Cizincem však nemusí být vždy hlavní postava, cizota nás může pronásledovat i zvenku. V románu „Tři noci“ je toto téma rozpracováno ve více rovinách. Věra se cítí odcizena vnějšmu prostředí, Pavlovi i sama sobě, v románu je tedy zachyceno nefungující manželství povahově odlišných partnerů. Cizota se však stává něčím hmotným, když na jejich dveře zazvoní neznámý člověk – vetřelec, který postrádá identitu: „„Kdo je to? Neumíte mluvit? Kdo je to, ksakru?“ (...) „Já.“ „Kdo já?“ „A zase ticho, uštěpačné ticho.“ (Hostovský, 1997: 36) Motiv vetřelce v domě, který narušuje soukromí jedince, užívá i Franz Kafka v povídce „Proměna“: „*Ostatní si zvykli stavět mu (Řehořovi – pozn. aut.) do pokoje věci, které se jinde nevešly, a takových věcí bylo teď spousta, poněvadž*

do jednoho z pokojů vzali na byt tři pány. Tito vážní pánové (...) dbali úzkostlivě na pořádek (...). Zbytečné nebo dokonce špinavé krámy nesnášeli. (...) Všechny ty věci putovaly Řehořovi do pokoje.“ (Kafka, 2009: 93) Vetřelci jsou sice identifikováni jako páni, tedy nájemníci. Ve skutečnosti se však jedná o cizince, kteří ještě více podněcují odcizené vztahy v rozvráceném rodinném mechanismu.

Nejmarkantněji vnímáme téma cizince, pokud se zabýváme Hostovského americkými romány, v díle „Cizinec hledá byt“. Svou strukturou nápadně připomíná linii příběhu Karla Rossmanna. Doktor Marek se snaží v Americe získat obyčejné místo k pronájmu, kde by měl svůj vlastní klid a nikým nerušen by mohl pracovat na svém projektu, v rámci něhož se snaží o naplnění svého poslání. Lidé ho však vždy zasvěcují do svých vlastních problémů, sdělují mu své životní peripetie a chtějí po něm rozřešení. Doktor Marek se tak zamotává do sítě lidských vztahů, ze které není úniku. Je tedy nucen k odchodu, protože mu není umožněno v klidu pracovat. Lidé ho tedy nadále považují za záhadného cizince a nezískávají o něm žádné nové informace, pouze ho vypudí a dostávají ho opět na začátek. Hostovský zde užívá jakýsi prvek ironie – doktor, který se snaží dokončit svůj projekt, který by měl pomáhat lidem, hledá pokoj v bytě a pokoj od lidí. Doktor Marek představuje člověka, který touží po svém cíli, nedaří se mu ho však dosáhnout, jeho uskutečnění brání „banalita“, jakou je vhodný podnájem. (Vaněk, Wiendl, 2018: 63) Podobně bychom mohli interpretovat i zeměměřiče K. – člověka ocitajícího se v bludném kruhu, kde se marně pokouší získat práci a neustále řeší bizarní situace. Bludný kruh doktora Marka se však na rozdíl od zeměměřiče K., jehož příběh zůstává nedokončený, uzavírá – jeho smrtí, která je spíše vysvobozením.

Motiv kufru

Úvodní epizoda románu „Cizinec hledá byt“ začíná zcela banálně. „*PAN NORMAN vynesl svému nájemníku kufr jen před dům.*“ Pokud se stylizujeme do role běžného čtenáře, vnímáme popisovanou situaci jako situaci výchozí, ze které se poté odvíjí následující události, nemá pro nás velký význam. Jakmile se však seznámíme s celým románem, zjišťujeme, že motivu kufru neužívá Hostovský pouhou náhodou. V souvislosti s úvodní scénou popisuje danou situaci: „*Muž s kufrem (doktor Marek – pozn. aut) uposlechl moudrého vyzvání a vstoupil. „Hej vy! Ano, vy s tou rakví! Zapomněl jste*

na lístek!“ Prudce sebou škulbl a v chvatu téměř provinilém táhl kufr zpět k východu, aby si z čerstvě nalakované truhly vytáhl účtenku.“ (Hostovský, 1967: 255-266) Kufr, jenž náhodnému kolemjdoucímu připomíná černou rakev, kterou za sebou doktor Marek odevzdaně vleče, signalizuje tragický osud hlavního hrdiny. (Vaněk, Wiendl, 2018: 64) Skutečnost, že kufr vyvolává v Hostovském určité konotace, dokazuje i fakt, že tohoto motivu užívá i v dalších románech. Papoušek (2012: 57) konstatuje, že *„muž s kufrem se jen přesunul z jednoho příběhu do druhého“*, když si všímá tohoto motivu v románu „Nezvěstný“. Stejně jako v případě románu „Cizinec hledá byt“ se motiv kufru objevuje na samém počátku příběhu. Pan Johnson přijíždí z Paříže, aby získal zpět svůj kufr, který mu za války omylem odcizil jistý pan Procházka, na kterého je nyní vydán zatykač. Vydává se proto na ministerstvo zahraničí, kde přichází do kontaktu s Erikem Brunnerem a úředníkem Hušnerem. *„„Co jste měl tak cenného v tom kufří?“ (...) „Podívejte se, pánové, to je jako byste měli Damoklův meč nad hlavou, když víte, že kdesi leží kufr s vaší vizitkou a v něm je kompromitující materiál, dopisy a ještě všelijaké takové talismany, o jakých nemohu tvrdit, že jsou po babičce.““* (Hostovský, 2011: 18) Emil Adler, který vystupuje v románu „Dům bez pána“ však také zavádí o své zavazadlo, když zvažuje své možnosti: *„Ale musím přece vidět Helenu, musím ještě zpátky, ne však do rodného domu, tam...Nechal jsem tam přece kufr! Jak jsem hloupý, v této chvíli myslím ještě na kufr!“* (Hostovský, 1937: 229)

Zdánlivě bezvýznamnému motivu věnuje prostor ve svých dílech i Franz Kafka. Tento motiv se objevuje v románech „Proces“ a „Amerika“. Nutno podotknout, že se o kufří zmiňuje také v úvodních epizodách. Když je Josef K. přepaden ve svém pokoji, protože je zatčen, hlídači sedí na kufří a mnou si přitom kolena. Karel Rossmann si uvědomuje, že si v lodi zapomněl svůj deštník, proto požádá známého, zda by mu kufr nepohlídal. Později však ztrácí samotný kufr, protože ho svěřil nedůvěryhodnému člověku. Kufr provází Karla Rossmanna v cizí zemi skoro jako pes svého pána. Jedná se o staré zavazadlo, které mu věnoval jeho otec. *„„Je to kufr, s jakým vojáci v mé vlasti nastupují vojenskou službu,“ odpověděl Karel, „je to starý vojenský kufr mého otce.““* (Kafka, 1990: 72)

Kufr nejspíše vyvolává v obou autorech podobné asociace. Jedná se o předmět, který slouží jako jakási schránka či úschovna našich osobních věcí. Ukládáme zde věci potřebné, jako například jídlo, oblečení či peníze, a věci, které pro nás mají zvláštní hodnotu. Každý kufr v sobě ukrývá něco jiného, záleží na tom, co si do něj daný člověk uloží. V kufru Karla Rossmanna zaujímá zvláštní místo fotografie jeho matky, v kufru pana Johnsona úlovky týkající se jeho hříšného života. Na základě jeho obsahu dokážeme odhadnout, jaký má člověk vkus, jak si vede finančně, koho nebo co považuje za důležité. Takový kufr leccos vypovídá o každém z nás, jedná se o součást naší identity. Když mají hrdinové Hostovského a Kafky kufr ve své blízkosti, jsou klidní a jistí sami sebou. Nechtějí, aby se kufru zmocnil někdo jiný, vnímali by to jako zásah do soukromí, proto jsou nuceni se o své zavazadlo neustále starat. Karel Rossmann ho musí střežit před krádeží. Skutečnost, že by mu někdo kufr odcizil, je pro něj tak frustrující, že se v noci vyhýbá spánku. Pan Johnson se sice o svůj kufr starat přestal a odjel ze země, je pro něj však důležitý natolik, že neváhá přijet a kufr vypátrat. S kufrem jsou tedy jisté starosti, člověk je za něj zodpovědný a mimo jiné je nepraktický. Kufr Karla Rossmanna je těžký a velký, každou chvíli musí někoho prosit, aby mu s kufrem pomohl, protože mu znemožňuje rychle se pohybovat. Tutéž zkušenost zažívá i doktor Marek, když mu zmiňovaný pan Norman kufr vynáší. Podobně jako Karel Rossmann si s kufrem neví rady, znervózní, když nemá kam uložit zavazadlo. Hlavní břímě týkající se jejich zavazadla však pociťují z jiného důvodu. Muž s kufrem je člověk, který odněkud přicestoval. Nemá v daném prostředí pevné zázemí ani místo, kam by mohl uložit své věci. Muž s kufrem otevřeně přiznává, že je cizinec. Kufr v jeho blízkosti připomíná balvan přivázaný k noze. Signalizuje nesvobodu v odcizené společnosti a konečně také připomínku nejen toho, kým jsme, ale také odkud pocházíme. V širším pojetí můžeme motiv kufru vnímat jako miniaturní detail, který dodává příběhu úplnosti. Žije svým životem, chová se jako nevybuchnutá bomba, která stále tiká. Kufr doktora Marka jako kdyby netrpělivě čekal, až na doktora Marka sáhne smrt. Kufr pana Johnsona může kdykoliv prozradit chlípnost svého majitele. Kufr Karla Rossmanna „vybuchne“, když se jeho útroby objeví rozsypané na stole. V některých případech má schopnost ironizovat celou situaci a dodat jí určité komičnosti. Příkladem mohou být zmiňovaní hlídači klečící na kufru v pokoji Josefa K. či příhoda doktora Marka v následujícím úryvku: „„Jednou jsem jel do Bostonu a můj vlak

měl nehodu: vrazil do stojící lokomotivy; v předních vozech bylo spousta raněných a strojvůdce se zabil, v mém voze dopadlo vše šťastně až na to, že se na nás zhroutily kufry (...). ““ (Hostovský, 1967: 374-375)

Proces metamorfózy

Pokud člověk žije v odlidštěném světě, kde převládají odcizené vztahy mezi jedinci, má to na něj pochopitelně obrovský vliv. Trpí skutečností, že je osamocen, samota v něm vyvolává pocit existenciální úzkosti, který ovládá lidskou psychiku. Lidská psychika formuje jedince jako takového, ovlivňuje jeho chování a celkové působení v životě. Pokud na ni vnější činitel dlouhodobě vyvíjí tlak, který se posléze stává nezvladatelným, je nucena se bránit. Může se odpoutat od reality a unikat do fantazijních představ nebo se například zcela izolovat od společnosti. Dnešní doba však vyžaduje komunikaci mezi jedinci, kteří jsou nuceni navazovat vztahy s ostatními. A proto psychika člověka reaguje na danou situaci v moderním světě změnou chování, která se postupně stává vyšším procesem – celá osobnost člověka se začíná měnit a dochází k tzv. metamorfóze.

V dílech obou autorů prochází proměnou několik postav. Ta je úzce spojena s literární tvorbou Franze Kafky, který ji rozpracovává pomocí bizarní metafory. Hostovský užívá ve svém díle různých forem metamorfóz, vůči kterým hrdinové románů bojují. (Papoušek, 2012: 61) Přirozeně se nejedná o téma, které by se objevovalo pouze u těchto spisovatelů, využívají ho například i v anglosaské literatuře v padesátých a šedesátých letech. Oba autoři nejspíše toto téma rozpracovávají pod silným vlivem Dostojevského, se kterým oba autoři sympatizují. Proto proces metamorfózy budeme sledovat i u tohoto autora., který ho hojně využívá ve svých dílech. Na principu metamorfózy dokonce staví svou povídku „Dvojník“, která je pro tento motiv klíčová. Dále zhodnotíme, jakou roli hraje proměna člověka v Kafkově díle a do jaké hloubky ji Hostovský zpracovává. (Papoušek, 2012: 109)

Franz Kafka popisuje metamorfózu ve své povídce „Proměna“, kterou se poté inspiroval Karel Kosík ve své publikaci „Století Markéty Samsové“. Kosík se zde zabývá proměnou člověka, ze které poté vyvozuje filozofické otázky vztahující se k moderní době. Kosíkova interpretace proměny byla, stejně jako samotná Kafkova „Proměna“, detailně popsána i analyzována již v několika literárních studiích, přesto ji zmíníme v návaznosti na postavy Hostovského, které si taktéž prochází metamorfózou. Jako centrální postavu, tedy postavu hlavního aktéra v ději, považuje Kosík Markétu Samsovou. Její bratr Řehoř

se sice promění v brouka, ale Markéta je ta, která řídí celou situaci, přičemž její jednání považujeme za zlomové. (Kosík, 1993: 15-16) Kosík tedy nepovažuje za ústřední téma metamorfózy proměnu člověka ve zvíře, tzn. materiální proměnu, ale proměnu v psychice člověka, který reaguje na nesnesitelnou situaci. Markéta navazuje s Řehořem největší kontakt, jakožto sestra by měla mít k Řehořovi rovnocenný vztah, a proto je zpočátku schopna svému proměněnému bratrovi čelit. V rodině přebírá roli prostředníka, který jedná jak s rodiči, tak s Řehořem. Později však ovládá celou situaci, rozhodne se Řehoře nevnímat nadále jako svého bratra a stává se jeho nepřítelem. „*„Tak co vezmeme ted’?“ řekla Markétka a rozhlédla se. Tu se její pohled setkal s pohledem Řehoře visícího na stěně. (...) Řehořovi bylo jasné, co Markétka zamýšlí, chce odvést matku do bezpečí a jeho pak zahnat ze stěny dolů. Ale jen ať si to zkusí! Řehoř sedí na svém obraze a nevydá ho. Raději skočí Markétce do obličeje.*“ (Kafka, 2009: 84) Avšak i chování matky a otce nemůže zůstat bez povšimnutí. Otec je vylíčen jako starý člověk, který již není schopen pracovat a je odkázán na ostatní. „*Jenže otec byl sice zdravý, ale starý člověk, který už pět let vůbec nepracoval a rozhodně si nesměl příliš troufat; za těch pět let, jež byla prvními prázdninami v jeho namáhavém a přece neúspěšném životě, hodně ztloustl a stal se těžkopádný.*“ (Kafka, 2009: 77) Vůči Řehořovi se však stává násilnickým a autoritářským člověkem, který je schopen udeřit fyzickou silou: „*Ale otec neměl náladu na takové jemnosti: „Á!” zvolal; hned jak vešel, a v jeho hlase jako by zněla zároveň zuřivost i radost. Řehoř odvrátil hlavu ode dveří a zvedl ji k otci. Takhle si opravdu otce nepředstavoval, jak tu ted’ stál; poslední dobou se ovšem pro ty novoty s lezením zapomínal jako dříve starat, co se jinak děje v bytě, a měl být vlastně připraven, že se setká se změněnými poměry. Ale přes to, přes to všechno, je tohle ještě otec?*“ (Kafka, 2009: 86) Matka je obecně svému dítěti nejbližší, očekávali bychom tedy, že matka překoná svůj odpor a najde si k Řehořovi cestu. Zde se však spíše podrobuje otci a Markétce a s Řehořem během proměny nenaváže potřebné spojení.

U Hostovského hraje téma metamorfózy taktéž důležitou roli. Objevuje se hned v několika literárních dílech, kde často souvisí s ústředním tématem knihy a prostředím, v němž se jedinec nachází. Hostovský představuje metamorfózu v různých stádiích - od přirozené proměny člověka po schizofrenii, kdy člověk není schopen se ve svém životě orientovat. Postavy Hostovského se proměňují v čase, jako každý člověk, který pomalu ale

jistě stárne, a jeho myšlení se spolu s fyziologickým vzhledem vyvíjí, což vnímáme jako přirozený proces. Lidská psychika u dítěte zpočátku podléhá fantazijním představám, jeho myšlení se však postupně proměňuje, fantazii ustupuje reálno. „*„K horám? Tam bychom nikdy nedošli!“ Jiří začíná zvolna chápat svou proměnu. Odedneška nemůže vnímat celý svět najednou, jeho myšlenky už nedokážou obsáhnout v jediném okamžiku vše nové, jak tomu bývalo dříve. „Tam bychom nikdy nedošli!“ Nikdy! Ani dnes, ani zítra, ani pozítří, ba ani po neděli ne! (Větší časovou vzdálenost si zatím nedovede představit.)“* (Hostovský, 1995: 16) Člověk se přirozeně proměňuje i mezi lidmi, se kterými navazuje blízký vztah a tráví s nimi volný čas. Ještě více podléháme vlivu člověka nadřízeného, tedy určité autoritě nad námi, která nejvíce jedince ovlivňuje právě v dětství. „*Holšík se stával zvědavým, začal se nedůvěřivě rozhlížet kolem sebe, prohloubil se k opravdové vášni v obdivu i v odsudku, zvážněl, vysvlékal se podivuhodně rychle z dětských střevíčků. Jen z jeho temperamentu, jen z jeho dychtivého chvatu vyhlížela dosud tvář dítěte. Körner pozoroval žákovu proměnu a zaradoval se; učí ho tedy přece – aniž ví jak.*“ (Hostovský, 2001: 241) Běžně si vybavíme změnu chování i u lidí, kteří požíli návykovou látku. Hostovský využívá sílu alkoholu k prozření postavy. „*Kavalský objednává už čtvrtou láhev vína a (...) pije téměř všechno sám. Uvědomil jsem si to, až když jsem poznal největší div svého života: před mými smysly přecházel člověk z jedné své bytostné stránky do druhé. S Kavalským se pojednou dělo to, co doktor Kalina nesprávně nazval „strašlivou proměnou“. Ne, nebyl z něho jiný člověk, nepřibyl mu ani neubyl žádný rys, jen se v něm cosi přesouvalo.*“ (Hostovský, 1967: 163)

Hostovský si také všímá oné mechaničnosti v člověku, která postupně člověka ovládá a otupuje jeho mysl. Pracovníky v továrně připodobňuje ke stroji: „*Jejich obličej mlčely, jejich neklidné ruce pozbyly vší životnosti, jako by nebyly již ani nástroji mozku, nýbrž pouhými pákami ohromného stroje, který se jmenoval Textilní závody Globus.*“ (Hostovský, 2001: 15) Mechanicky reaguje i člověk ve vypjaté životní situaci, kdy se jedinec pohybuje a chová spíše automaticky a mění se tak v loutku: „*Jakoby zhypnotizována, cupitala kroky řízené loutky blíž k člověku, jenž zřejmě pojednou vládl její vůli.*“ (Hostovský, 1967: 152) Je velmi pravděpodobné, že i tento motiv Hostovský částečně převzal od Dostojevského, který stejně jako Hostovský popisuje člověka, jehož ovládá ona „mechaničnost“ ve stresové situaci. Dostojevskij ji příznačně zmiňuje

u jednoho ze zásadních okamžiků „Zločinu a trestu“ – při vykonání vraždy. „*Vytáhl sekyru docela, rozmáchl se jí v obou rukou a neznaje se, téměř bez úsilí, téměř mechanicky ji spustil tupým koncem na hlavu. Zdálo se, že vlastní síly na to nevynaložil ani špetku. Ale jakmile sekyru spustil, náraz se v něm síla probudila.*“ (Dostojevskij, 1966: 77) Raskolnikov při vykonávání hrůzného činu ztrácí svou identitu, není schopen lidského myšlení. Oddává se pohybům svého těla, které jakoby vykonalo práci za něj. Jakmile však práci dokoná, jeho vědomí nabývá přičetnosti a mechaničnost i odosobnění se vytrácí.

Motiv dvojnictví

Nyní přecházíme k pokročilejším metamorfózám. Jak již naznačuje opojení alkoholem u Kavalského, kde je zmíněno, že „člověk opouští svou bytostnou stránku a přechází do stránky druhé“, v rámci proměny může dojít k rozštěpení lidské psychiky. Hostovský se sám k tomuto tématu vyjadřuje, podle něho úzce souvisí s uvažováním člověka a jeho chápáním světa. Rozštěpení lidské psychiky charakterizuje jako „*diskuzi několika hlasů ve vědomí člověka*“. Jedná se tedy o vnitřní rozmluvu, kdy mezi několika já dochází k rozepři. (Skalická, 1997: 7) Vzdáleně připomíná schizofrenii, kdy člověk není schopen myslet jako jeden celek, ale uvažuje jako více samostatných jednotek. U Hostovského se často stává, že jedno já se řídí spíše svými instinkty či pudy, druhé já podléhá morálním principům⁴: „*Dvě bytosti, sesterské a přece zcela rozdílné, vnímaly teď, co se děje v té blízké dálce mimo jejich vnitřní svět: omámený vrak těla, v němž se rozum smrskl na divoké instinkty, a pak druhá Věra, jen duchem oděná, schopná myslet, vzpomínat, předvídat a třídit pocity do velké symfonické skladby lásky a hněvu. Té první ženě, které zbyly jen pudové ohroženého života, chtělo se vraždit. Té druhé ženě, zbavené tělesné tíže a bolesti, chtělo se rozumět, kdo a proč buší na dveře a vyhrožuje divošsky, že jí odžene Pavla.*“ (Hostovský, 1997: 185) Typickým příkladem je novela „Ztracený stín“. Josef Bašek vlivem mechanické práce a nespokojenosti se sebou samým se začíná odcizovat sám sobě. Propadá stereotypu, který ho ovládá natolik, že se postupně zbavuje emocí, které jsou nahrazeny spíše pudovými instinkty. Velkou roli v Baškově odcizení hraje pracovní prostředí, kde je člověk anonymizován a chová se spíše jako lidský stroj či loutka, která postrádá emoce. Bašek cítí, že se z jeho já začíná odštěpovat „cizí existence“,

⁴ Hostovský zde nejspíše vychází z psychoanalýzy, konkrétně ze Sigmunda Freuda.

kteřá čeká na vhodnou příležitost k útoku. (Mravcová, 2003: 16-21) *„Začal jsem pozorovat, že nově objevený svět se všemi věcmi, lidmi a jejich vlastnostmi ozařuje mé nehmotné, duchové já jako reflektor a že kdesi daleko v nevyzpytatelných duševních polohách rýsuje se neurčitě a třepotavě reflex mé bytosti: můj vnitřní stín. (...) Jakoby zahalen v plášti mého těla stál neznámý člověk a hovořil s mými omámenými smysly. Dokonce jsem mu viděl do obličeje, do rudé, rozvztekané a nenávisně stažené tváře.“* (Hostovský, 2001: 79-80) Neznámý člověk však stále existuje pouze v Baškově mysli, nevystupuje z jeho těla, Bašek pouze udává takový příměř. (Kautman, 1993: 6)

Podobně jako Baškovi se rozštěpuje osobnost také Ivanovi Karamazovi či Raskolnikovi. Ivan Karamazov trpí halucinacemi, které jsou způsobeny rozdvojením vědomí, a nemůže jim nijak zabránit. Raskolnikov je v podstatě dobrák pomáhající chudým, milovník své rodiny, člověk dobrých mravů a zároveň chladnokrevný vrah. Rozštěpení vědomí kulminuje v okamžiku, kdy se rozhodne spáchat zločin. Jeho mysl poté přepíná z „dábelských myšlenek“ k výčítkám svědomí. Také u Raskolnikova můžeme zaznamenat změnu v obličeji, která signalizuje skutečnost, že se člověk v daný moment neovládá a podléhá svému vzteku. *„Raskolnikovi zablýsklo v očích; zesinal, horní ret se mu křečovitě roztřásl.“* (Dostojevskij, 1966: 157) Baškovi i Raskolnikovi se nakonec podaří druhé já potlačit, ale nesou si následky. Bašek se opět ztratí v šedi anonymity a stereotypu, Raskolnikova stihne trest v pravém slova smyslu, který mu stanoví podle zákona.

V dílech Egona Hostovského spatřujeme i dvojníka, kterého lze chápat jako druhou osobnost. Osobnost dvojníka je tedy vlastně člověk sám nebo spíše jeho typ, který trpí nezakotveností v moderní době, nezapadá do moderní civilizace, která kolem sebe šíří zhoubu, a proto se cítí osamocen. (Kautman, 1993: 8) Člověk v odcizeném světě má potřebu upínat se na druhé a snaží se bojovat se svým strachem a negativními vlastnostmi. Hlavní hrdina v tvorbě Hostovského se snaží najít příčinu svého slabošství ve světě, v němž není schopen běžně fungovat. Tuto příčinu často hledá v personifikované podobě. (Vaněk, 1991: 536) Jaroslav Ondřej se setkává s Josefem Kavalským, který kolem sebe udržuje uzavřený kruh přátel, kteří jsou na něm víceméně závislí. Josef Kavalský si spíše než přátele vytváří „řadové dvojníky“, kteří ho slepě následují. Ondřejova závislost

na Josefu Kavalském však nezná mezí, postrádá všelijaké kritičnosti a Ondřej se Kavalskému zcela oddává. Po smrti Kavalského se Ondřej nemůže vzpamatovat, jako by ztratil část své identity. Stavrogin v Dostojevského díle „Běsi“ má také velice silný vliv na své blízké, jimiž se obklopuje. Co se u Kavalského a Stavrogina jeví jako nevinná hra, stává se pro jejich přátele osudným. (Kautman, 1993: 84)

Nejvíce patrný je motiv dvojníka v Hostovského vrcholné próze „Všeobecné spiknutí“, kde zachycuje velmi pokročilou metamorfózu. Jan Bareš při oslavě svých narozenin zpozoruje svého dávného přítele Jiřího Becka, se kterým ho spojuje složitá minulost, kterou dodnes Bareš pociťuje jako nedořešenou. Jiří Beck byl však ve skutečnosti popraven, jedná se tedy o Barešovo druhé já. Barešova rozpolcená psychika vytváří na popud Jiřího Becka dalšího „dvojníka“, který se realizuje v podobě stínu podobně jako u Josefa Baška. Jiří Beck prostupuje jeho vědomím a myšlením, Bareš ztrácí svou identitu, protože smýšlí jako schizofrenik. Není schopen rozpoznat, co je sen a co realita. Tuší kolem sebe „všeobecné spiknutí“, které se zformovalo v kruhu jeho blízkých. Papoušek (2012: 101) poznamenává, že ono „všeobecné spiknutí“ vnímá Bareš kvůli neschopnosti komunikovat se svými přáteli, není schopen nalézt vhodný komunikační kód. Odcizuje se jak svým blízkým, tak sám sobě. Své verše vnímá jako odcizené, jako část identity, která se odštěpila od něho samého, když se domnívá, že skutečným autorem básně je jakýsi Hans Serab. Komunikační bariéru spatřujeme i u Řehoře, který mluví „hmyzí řečí“. Komunikace tedy představuje jednu ze základních složek dorozumívání se mezi lidmi, pokud nejsme schopni komunikovat, stáváme se vyvrhelem.

Jiří Beck nápadně připomíná pana Holatkinu mladšího z povídky „Dvojník“ od Dostojevského. Holatkin je vytržen ze svého běžného způsobu života, když mu do něj vstoupí jeho dvojník, kterým není nikdo jiný než on sám. Na rozdíl od Barešova dvojníka, kterým je jeho dávný přítel, jenž nenarušuje samotné ohraničení postavy, se Holatkin setkává se svým mladším já, tedy se svou kopií, která je ale vnímána jako samostatná postava. *„To byl jiný pan Holatkin, docela jiný, ale zároveň hotová kopie původního. (...) Nebylo opomenuto nic (...), aby podobnost byla úplná, takže nikdo by si netroufal rozhodnout, kdo je opravdu pravý pan Holatkin a kdo falešný (...), kdo je originál a kdo kopie.“* (Dostojevskij, 1959: 196) Holatkinův dvojník tedy není jeho vědomí, ale jeho

vlastní existence. Holatkin mladší představuje zvláštní typ dvojníka. Nejedná se o samostatnou postavu s vlastní identitou jako je to například u Josefa Kavalského a Jaroslava Ondřeje. Zároveň však nevystává ze samotné postavy jakožto stín, který je viditelný pouze v jednotlivých okamžicích pro člověka, z něhož se zformoval. Ostatní postavy s ním přichází do styku, což by naznačovalo, že je Holatkin mladší reálná postava. Zároveň cítíme, že její existence je přímo ovlivněna existencí samotného Holatkina, a vnímáme ji spíše jako jeho projekci. Holatkina mladšího proto můžeme v příběhu uchopit dvěma způsoby. (Zetová, 2016: 13) Na počátku příběhu „Všeobecného spiknutí“ vnímáme Jiřího Becka jako skutečnou postavu. Za součást reálného světa ho však považuje pouze Bareš a z příběhu se dozvídáme, že Jiří Beck už je několik let mrtvý, proto ho nemůžeme označit za reálnou postavu, i když se jedná o dvojníka materializovaného. Holatkin na první pohled s ostatními bez problému komunikuje, nemluví nesrozumitelnou řečí jako Řehoř Samsa a nepovažuje problém v komunikaci za hlavní příčinu spiknutí v případě Jana Bareše. Holatkina však sužuje slovo jako takové. Formuje ho do vnitřního monologu, který působí jako rozpolcený vlivem jeho rozštěpeného vědomí. Mluví sám k sobě, aby se ujistil, že se jeho myšlenky ubírají správným směrem. (Zetová, 2016: 13) „*Kdepak, radši budeme mít strpení, počkáme a budeme mít strpení, Jakube Petroviči!*“ (Dostojevskij, 1959: 201) Ve vážných případech má Holatkin problém s vyjadřováním, kvůli kterému se může cítit nepatřičně. „*Začal pozdravem a náležitým blahopřáním. Pozdrav dopadl dobře, ale u přání se náš hrdina zajíkl. Uvědomoval si, že jakmile se zajíkne, půjde rázem všechno k čertu. A tak to také dopadlo: zajíkl se a uvázl...uvázl a zrudl; zrudl a ztratil hlavu...*“ (Dostojevskij, 1959: 180)

V dílech všech zmiňovaných autorů se objevuje proměna člověka. Markéta Samsová, jejíž proměnu jsme popsali v této kapitole, prodělala proměnu chování a myšlení v reakci na změnu situace. Postavy Egona Hostovského a Dostojevského také reagují na určitou situaci, v rámci níž jsou zmítány vnějšími podněty odcizeného prostředí. Dochází k rozdvojení postavy, které je příznačné právě pro tyto dva autory, Franz Kafka vnímá princip metamorfózy spíše jako proměnu subjektu v jinou substanci nebo proměnu lidské psychiky, která je taktéž stálá. Proměna Markéty Samsové se sice formuje během změny Řehořovy podoby, ale má progresivní charakter. Postavy Hostovského a Dostojevského se proměňují spíše v rámci záchvatovitých stavů, kterými si procházejí,

což je typické pro stínové já, které se formuje v myšlenkách hlavního hrdiny. Vlastní stín se může čas od času v hrdinovi ozvat či může být spatřen, avšak hrdina ho může opět ovládnout, a stín se objeví až po nějakém čase. Pokud se jedná o materializovaného dvojníka, který je ohraničenou postavou reálně existující ve fikčním světě, pochopitelně se s ním bude hlavní postava setkávat pravidelně. V případě Jiřího Becka bychom se přikláněli spíše k záchvatovitým stavům hlavního hrdiny, Jiří Beck se objevuje jen v určitých situacích jako výplod Barešovy mysli. Holatkin mladší je od chvíle, kdy se objeví v životě hlavního hrdiny, přítomen hmotně, protože vstupuje i do osudů ostatních postav.

Motiv hmyzu

Kafka popisuje proměnu člověka ve zvíře. Motiv zvířete prostupuje celým jeho dílem, objevuje se v něm mimo hmyz například i motiv psa. Tento motiv se u Kafky neobjevuje náhodou, už v dětství se Kafka setkával s přirovnáním zvířete k člověku, na které byl člověk degradován, jeho otec totiž velmi často takto hrubě nadávky používal. „*Nešikovná kuchařka byla „kráva“, souchotinářský pomocník v obchodě „nemocný pes“, syn bryndající u jídelního stolu „velké čuně“.*“ (Stach, 2017: 225) Vztah mezi člověkem a zvířetem je velmi úzký. Člověk se nad ním povyšuje tím, že umí lidskou řeč a dokáže myslet. Kautman (1990: 74) poznamenává, že Kafkova zvířata vlastně nepatří ani do světa zvířat, ani do světa lidí, žijí v podstatě v obou světech. Mají vlastnosti zvířat, tím pádem se k nim připodobňují, ale na rozdíl od těch obyčejných jsou schopna lidského myšlení, čímž vlastně trpí. Dochází tedy ke značnému paradoxu – člověk je degradován na „nižší existenci“, protože se postupně vytrácí jeho lidské vlastnosti, a stává se zvířetem, u kterého zbytek lidství vnímáme jako něco nepatřičného. Člověk přeměněný v brouka není ani člověk, ani brouk, jedná se tedy o někoho, kdo postrádá svou identitu, tím pádem není schopen navázat vztahy s ostatními. Brouka by rodina zkrátka usmrtila nebo by se ho zbavila. Řehoře proměněného v brouka se však zbavit nemůže, protože citová vazba k němu není zcela zpřetrhána. Nabízí se otázka, proč Kafka zvolil v Řehořově případě právě metaforu hmyzu, ve které ztvárnil představu cizoty, vyčleněnosti a nemoty. Hmyz v mnoha lidech vyvolává představu zbytečnosti a odpornosti. Člověk přeměněný v hmyz je člověk odporný lidem a pocit hnusu ještě více umocňuje skutečnost, že Řehoř dosahuje

abnormální velikosti. Hlas u Řehoře Samsy zůstává zachován, není tedy „němý“ ve smyslu neprodukující řeč. Rodina jí však nerozumí, Řehoř tedy užívá jiného komunikačního kódu a dochází ke komunikačnímu šumu. Jedná se o první zvláštnost týkající se jeho fyziologického bytí, u níž si okolí uvědomuje, že Řehoř „není ve své kůži“: „...*Řehoř je nemocen. Honem pro lékaře. Slyšelas ted', jak Řehoř mluví?*““ (Kafka, 2009: 63)

Hostovský taktéž užívá ve svých románech metaforu hmyzu, která je nejvíce nápadná v románu „Nezvěstný“, kde se zdejší postavy pohybují ve vysokých politických kruzích. Masaryk v jednom z rozhovorů s Brunnerem varuje před zpolitizováním a pro lepší pochopení situace užívá metaforu hmyzu, která se podobá metafoře Franze Kafky. „...*V Londýně spáchal sebevraždu sedmdesátiletý učenec, který celý svůj život věnoval badatelské činnosti v říši hmyzu. Učenec zanechal lístek, v němž sděluje, že už hmyz ani vidět nemůže. Zabýval se jím po celý život a v poslední době již na nic jiného nemyslel než na hmyz. (...) Tento stav nemohl déle snést, a proto učinil životu konec...Hle, dokument doby, Eriku! Tuze jsme se v mozcích zahmyzili, chtěl jsem říci: zpolitizovali.*““ (Hostovský, 2011: 206) Hostovský však metaforu hmyzu nevyužívá pouze v souvislosti s politikou. Podle Papouška (2012: 59) má hmyz u Hostovského podobnou funkci jako mloci u Karla Čapka nebo v našem případě jako brouk u Franze Kafky – znázorňuje „*ztracené lidství*“, které se člověku nedaří dostat zpátky. Jan Bareš staví hmyz do protikladu s lidmi, když uvažuje: „*Jenže mě postihlo neštěstí jiného druhu, než jaké může třeba postihnout mravence v mravenčí civilizaci. Lidské neštěstí mě postihlo, žádný hmyzí úraz, hluboce lidské neštěstí (...).*“ (Hostovský, 1969: 137) Hmyz v představách Hostovského je nositelem ryze negativních vlastností. Maxa vyčítá Emilovi Adlerovi, že se z něj „*stal protivný, sobecký pavouk*“. (Hostovský, 1937: 86) Také ho vnímá jako tvora bezmocného, jenž není schopen se bránit. Emil Adler přemítá, že jeho žena je „*nesmyslně mučená jako moucha v prstech malého zlotřilce*“. (Hostovský, 1937: 165) Bezmocný si připadá i Řehoř Samsa, když není schopen ráno vstát z postele, protože je jako brouk příliš široký.

Nutno poznamenat, že žádná postava u Egona Hostovského se nepromění v hmyz na dobro, tak jako Řehoř v povídce „Proměna“. Postavy spíše připomínají hmyz svou pochybnou existencí nebo se tak občas cítí. (Kautman, 1993: 98) Nejčastěji Hostovský

užívá motiv pavouka: „Čtyři dny jsem nejedl a nepil. Pak jsem šest neděl ležel v horečce a z toho tři neděle jsem blouznil. Zdálo se mi, že jsem se změnil v pavouka a že lezu po stěně. (Hostovský, 1998: 173) Nebo také mravence: „Myslí na rozkopnuté mravenišť a jeho tísnivé představě nepomáhala jistota, že sám není mravenec. (Hostovský, 1997: 13)

I Dostojevskij ve svém díle přirovnává člověka ke zvířeti. „„Vystupte opilí, vystupte nemohoucí, vystupte hanební!“ A my vystoupíme do jednoho, beze studu, a staneme před ním (Bohem – pozn. aut.). I řekne: „Jste hovada! Zvířecí je vaše podoba i rod.““ (Dostojevskij, 1966, 27) Také užívá metafory hmyzu, který vnímá stejně jako Kafka, tedy jako něco zbytečného, dehumanizujícího. „„Ech, jsem estetická veš, a nic víc! (...).“ „Už proto, že (...) uvažuji o tom, že jsem veš (...): ze všech vši jsem si vybral tu nejneužitečnější, a když jsem ji zabil, předsevzal jsem si, že si od ní vezmu jen tolik, kolik potřebuju pro první krok (...). A konečně a nezvratně jsem veš proto (...), že sám jsem možná ještě odpornější a hnusnější než zabitá veš (...).““ (Dostojevskij, 1966: 259) V příběhu se však nevyskytuje člověk v hmyzí podobě, jako tomu je u Kafky, postava spíše přemítá nad hmyzí existencí. Podobně smýšlí i postavy u Hostovského. „Spáchal jsem to jen tak, jen pro sebe, ve svém vlastním zájmu, a jestli se pak stanu něčím dobrodincem nebo budu celý život jako pavouk chytat všechny ostatní do pavučiny a vysávat, o to mi v tu chvíli nemohlo jít!“ (Dostojevskij, 1966: 395)

Zvířecí metaforu nalezneme v dílech všech zmiňovaných spisovatelů, jež užívají připodobnění k hmyzu, který vnímají podobným způsobem. Kafkova proměna člověka ve zvíře nese rysy stálosti a Kafka ji, na rozdíl od Hostovského a Dostojevského, kteří proměnu člověka zachycují jako součást příběhů ve svých dílech, konstatuje ihned na začátku příběhu. „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz. Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela přikrývka a tak tak že úplně nesklouzla dolů.“ (Kafka, 2009: 53) Postavy Hostovského i Dostojevského spíše o paralele mezi nimi a hmyzem pouze přemýšlejí. V jednom okamžiku mohou připomínat chování mravence či mohou mít pocit, že se na krátkou chvíli změnily v pavouka lezoucího po stěně, poté jsou však opět uvedeny do reality, ve které zůstávají samy sebou.

Síla mocenských struktur

Otázkou zůstává, proč se vlastně člověk v moderním světě cítí odcizen a proč z tohoto důvodu podléhá metamorfózám. Moderní svět představuje svět průmyslový, ve kterém značnou roli hrají moderní technologie, které mají člověku ulehčit práci a celkový život. V moderním světě se také upevňuje politický systém, který zastřešuje dané společenství lidí a představuje vrchol moci, která má za úkol chránit práva člověka a zároveň dohlížet na plnění jeho povinností. Člověk by se díky politickému systému měl cítit bezpečně a měl by se podílet na jeho struktuře - měl by být její součástí.

Dvacáté století se všeobecně potýkalo s různými existenciálními problémy, které zasáhly do myšlení celé společnosti a ovlivnily tak každého člověka v jeho vnímání světa. Politická moc byla zneužívána a proměnila se tak spíše v obludný nástroj totality, který lidstvo nevnímal jako skupinu jednotlivců, ale spíše jako anonymní masu. (Kosík, 1993: 177-178) Dvacátým stoletím, které je klíčové pro pochopení existenciální krize moderního člověka, otřásl světové války a světová hospodářská krize. Z tohoto důvodu se moderní člověk cítí ohrožený a má potřebu se nějakým způsobem bránit.

Franz Kafka se ve svém díle zabývá byrokratickým systémem, který popisuje spíše jako mašinerii, která drtí člověka. Vychází ze svých poznatků, které získal studiem práv na vysoké škole, a z výkonu úřednického povolání, kde se ho byrokracie přímo dotýkala. Egon Hostovský taktéž pracoval jako úředník, působil na ministerstvu zahraničí a částečně se tak podílel na politické moci. Ve svém životě se přímo setkal s totalitními ideologiemi – fašistickým a komunistickým režimem, které na jeho osobnost i dílo měly silný vliv, ačkoliv se v době, kdy tyto ideologie byly na vrcholu moci, nacházel ve Spojených státech. Oba autory tedy spojuje vykonávání úřednické pozice, ke které měli oba dva rozporuplný vztah. Franze Kafku, jak již bylo zmíněno, práce na úřadě zdržovala a neuspokojovala, jeho smyslem života bylo psaní. Zajímavé je, že ani Egon Hostovský nepovažoval tuto práci za svou prioritu, i když zastával důležitou pozici. Papoušek (2012: 19) poznamenává, že Hostovský prožíval „*konflikt úředníka a úředníka-spisovatele*“, přičemž se považoval za spisovatele, nikoliv za úředníka. Jak již bylo osvětleno v předchozí kapitole, Dostojevského se existenciální problémy dvacátého století pochopitelně přímo netýkají, když zemřel na konci devatenáctého století, hrozbu zneužívané politické moci však

intenzivně cítil, proto se i v jeho dílech vyskytují jisté náznaky. Dostojevskij se sám dostal do střetu s politickou mocí, když se ocitl v procesu v souvislosti se členstvím revolučního kroužku Petraševského. Spolu s ostatními členy byl odsouzen k smrti. Rozsudek smrti byl nakonec změněn na čtyřletý trest odnětí svobody, který si Dostojevskij odpýkával na Sibiři. (Kautman, 1999: 74)

Dostojevskij se pohyboval v ruském prostředí, zejména ve městě Petrohrad, které bylo vybudováno na základě imperiálních důvodů. Dostojevskij zde sleduje moderní urbanismus, na lidskou psychiku působí vliv velkoměsta, které připomíná ucelený systémový mechanismus. Dostojevskij ve svém díle naznačuje, že moderní člověk je ohrožen a drcen tlaky novodobého světa.

Myšlenky Dostojevského se poté promítly do literární tvorby Franze Kafky. Společnost se postupně vyvíjí spolu s vědeckým pokrokem. Lidstvo přebírá moc nad přírodou i světem, čímž se neustále zdokonaluje. Pokouší se o realizaci sociálních utopií či ideálního státu, který potlačuje individualitu člověka. (Kautman, 1999: 76-77) Franz Kafka představuje ve svém díle svou verzi hrůzného fikčního světa, kde vládne byrokratická mašinérie. Představuje nám obraz odlidštěného moderního světa v širokém měřítku po detailní popis bizarních situací mocného úředního aparátu či institucí, které se pohybují za hranicí absurdity. Není v lidské moci daný systém pochopit, což je pro hrdiny Kafkova světa velmi frustrující. Zamotávají se tak do sítě aparatur, bloudí nekonečnými uličkami úřadů a řeší absurdní situace namísto opravdového řešitelného problému. Jsou bezmocní, zoufalí a nešťastní.

Karel Rossmann přijíždí do Ameriky jakožto do země nových možností a vyspělých moderních technologií, může zde být kýmkoliv a věnovat se čemukoliv. V obrovské zemi se však cítí spíše ztracený a nevyužitelný. Amerika je zde popisována jako země, která postupně podléhá industrializaci, v rámci níž se z ní stává odlidštěné místo, které nabízí spíše „existenční pseudomožnosti“ než reálný smysl života. (Kautman, 1990: 39) Typickým příkladem instituce, se kterou se Karel během svého pobytu ve Spojených státech seznamuje, je hotel Occidental. Zpočátku vypadá zdejší situace ideálně, hotel nabízí volné pracovní místo, které je dostupné okamžitě, zajišťuje i pobytovou službu, takže Karel má kde spočinout. „*„Měl byste například chuť stát se*

liftboyem? Řekněte jen, že ano, a budete jím.““ (Kafka, 1990: 100) Poté, co se Karel s prostředím a prací seznamuje, zjišťuje, že nároky na obyčejného člověka jsou zde celkem vysoké. „„*Služba tu musí být opravdu velice namáhavá,*“ řekl Karel. „*Dole jsem teď viděl jednoho liftboye, jak vstaje spí.*““ (Kafka, 1990: 105) I přes veškerou snahu zde Karel nenachází místo, které by mohlo být jeho skutečným domovem. Má málo volného času a společná místnost, ve které přebývá s ostatními liftboyi, nenabízí dostatek soukromí. Karel se záhy dopouští ve svém zaměstnání drobné chyby, přičemž se z obyčejného hotelu stává instituce složitých pravidel a chaotického řádu, který je závislý na paragrafech, jež nelze porušit. Nakonec se z hotelu stává past, ze které se Karlovi nedaří uniknout. „„*Nechte mě,*“ řekl Karel, *jeho zvědavost, pokud šlo o vrátnici, byla vrchovatě ukojena,* „*už s vámi nechci mít nic společného.*“ „*To nestačí, aby se odtud odešlo,*“ řekl vrchní vrátný, *stiskl Karlovi paže, že ten s nimi nemohl ani hnout, a doslova ho odnesl na druhý konec vrátnice.*“ (Kafka, 1990: 151) Z běžného hotelu se tedy stává mocenská instituce, ze které je obtížné se vymanit.

Daleko více jsou stíženi silou mocenských struktur hlavní hrdinové románů „Zámek“ a „Proces“. Kafka záměrně popisuje střetnutí se s mocí u jednoho člověka, tzn. individua. Základním rozdílem mezi analyzovanými romány je skutečnost, že v „Zámku“ „*člověk stíhá moc*“ a v „Procesu“ „*moc stíhá člověka*“. V prvním případě tedy hrdina na moc útočí, ve druhém se zoufale snaží bránit. (Kautman, 1990: 134) Josef K. v díle „Proces“ je jednoho dne zatčen a je proti němu veden proces, aniž by věděl proč. Není odsouzen a zůstává na svobodě, jeho život je však procesem ovládán. Josef K. se brání všemi možnými prostředky, snaží se proces ukončit a jeho cílem je uniknout ze spárů soudní moci. Zeměměřič K. v díle „Zámek“ se nachází v jiné situaci. Do vesnice sice přichází za účelem získání zaměstnání, ale když se pomalu dozvídá o komplikovaném a absurdním systému, který je ve vesnici zaveden, setrvává zde dobrovolně. Nesnaží se měnit zdejší zákony a ustanovení, aby tak oprostil celou vesnici od nesmyslných pravidel, jde mu čistě jen o uznání svých práv. Moc jako takovou zde uznává, nicméně s ní nesouhlasí. Snaží se ji poznat, pochopit, na jakém principu úřední aparát funguje, na rozdíl od ostatních obyvatel, kteří se mu slepě podřizují. Kautman přirovnává moc v Kafkových dílech k tyranii a absolutismu. Lidé se jí bezmezně podřizují, a pokud se snaží bránit, jsou za to jako Josef K. potrestáni. Nelze ji uchopit, protože prostupuje všemi složkami, člověk

si nikdy nemůže být jistý, kdo je její součástí. Proto je těžké ji pochopit, pro obyčejného člověka zůstává nesrozumitelná. Kafka se v „Procesu“ nezmíní, v čem se Josef K. provinil, i když je to jedna z nejdůležitějších informací. Josef K. se sice brání, ale neví, proti čemu. Stejně tak zeměměřič K. se nedozví, jak to skutečně vypadá s jeho zaměstnáním.

Pokud analyzujeme, jakým způsobem Hostovský rozpracovává téma moci ve svém díle, a srovnáváme ho s Kafkou či Dostojevským, je nutné znovu připomenout skutečnost, kterou jsme zmínili v předchozí kapitole. Dostojevskij i Kafka předznamenávají ve své době, že politická moc neustále roste a může ohrožovat samotné lidstvo. Jejich vize se stává v životě Egona Hostovského skutečností. Jeho život byl ovlivněn hrůzami dvacátého století, které se promítají do jeho díla. Totalitní politické ideologie ovládají jeho rodnou zemi a mají obrovský dopad jak na celou společnost, tak na zdánlivě bezvýznamného jednotlivce. Hostovský ve svých dílech popisuje moc politickou, která se proměňuje do různých podob zla, a představuje, jak se osoby v daném fikčním světě nechají ovlivnit či mocí zneužít. Politické události prostupují téměř celým jeho dílem. Zabývá se sociálními otázkami či antimilitarismem např. v románu „Danajský dar“, v novele „Ztracený stín“ se objevují politické poznámky, v „Domě bez pána“ se objevuje přímé varování před nebezpečím. (Kautman, 1993: 68) Nejvíce pociťujeme vliv politické moci v politických románech, které tvoří nedílnou součást Hostovského tvorby. Takovými romány jsou zejména „Sedmkrát v hlavní úloze“, kde Hostovský vyobrazuje nebezpečí fašismu, a „Nezvěstný“, který se odehrává po únorovém převratu v roce 1948. I když se Hostovský nehlásil k žádnému politickému hnutí, z jeho vystupování a myšlenek realizovaných právě prostřednictvím literární tvorby, můžeme vyčíst, že jeho smýšlení bylo demokratického rázu, velmi citlivě tedy vnímá nastupující komunistický režim. (Kautman, 1993: 68)

Děj románu „Sedmkrát v hlavní úloze“ se odehrává v době Mnichova, kdy je druhá světová válka na spadnutí. Josef Kavalský představuje zástupce tehdejší inteligence, ne náhodou se jedná o spisovatele. Kavalský je vlivnou osobou sdružující kolem sebe ostatní intelektuály, přičemž si skutečnost, že se svými přáteli manipuluje, ani příliš neuvědomuje. Jedná se spíše o tragickou postavu, podobně tragicky se cítili i reální spisovatelé žijící před vypuknutím druhé světové války. Hostovský zde demonstruje, že i někteří intelektuálové byli ve skutečnosti uchvázeni vzestupem fašismu, který si postupně podmaňoval Evropu,

a na Josefu Kavalském a jeho přátelích vyobrazuje, jakým způsobem se k fašismu postavili. Kavalský se spojuje s Bratrstvem nového řádu, které vyznává fašistickou ideologii. Jaroslav Ondřej, který Kavalského obdivuje, si na rozdíl od Kavalského nebezpečí fašismu uvědomuje od začátku. „*Adolf Hitler, dočasný diktátor zpitomělé lůzy, surový dobrodruh a směšný hastroš, je jméno cíle Josefa Kavalského? Tam končí jeho rozum, jeho nadání, tam vedl mne, své přátele, sebe samého, pro tenhle cíl chce zanechat umění?*“ (Hostovský, 1967: 178) Kavalského setkání s přívržencem Adolfa Hitlera zlomí a ukáže se jako slaboch. Nakonec emigruje, jeho práci však zřejmě přebírá Jaroslav Ondřej. Jako přímý kolaborant se nakonec prokáže jejich přítel Hrubín, který nakonec vykonává práci hlasatele ve fašistickém rozhlasu. Bezprostřední oporou fašistické ideologie je však intelektuál, který je v ději jakoby upozaděn a zastřen. Jedná se o záchodového dědku, vystudovaného inženýra, který touží po pomstě. Hostovský popisuje jeho zvláštní mluvu, která je padělaná a nesrozumitelná, čímž se opět dostáváme k faktu, že pokud člověk ztrácí schopnost komunikovat, ztrácí i lidskost uvnitř sebe samého. (Kautman, 1993: 69-70)

V dalším románu „Nezvěstný“ se Hostovský zabývá komunistickou ideologií. Zde popisuje spíše její systém ovlivňování a špionáže, komunistickou stranu podrobuje kritice, vyobrazuje její sobeckost vůči individu a šíření nenávisti. Ústřední postavou románu je jistý Pavel Král, který se ale ve fikčním světě reálně neobjevuje. Komunistická špionážní agentura potřebuje o Pavlovi Královi získat nějaké informace, chtějí ho prověřit a chtějí zjistit, jaké záměry s ním mají Američané. Komunisté využívají Králova tehdejšího přítele Erika Brunnera, který je zastáncem komunistické strany. Erik Brunner se tak zamotává do složitých politických vztahů mezi Američany a komunisty. Za komunisty jedná s Brunnerem doktor Matějka, který působí na ministerstvu vnitra. Hostovský ho vyobrazuje jako velmi nebezpečného a nevypočitatelného člověka, který je schopen s lidmi manipulovat a přetvařovat se. Na Erika působí skoro jako nadčlověk. „*Ten podivný člověk prozradil slovy, jež právě pronesl, že za jeho roztomilou pozorností a důvěřivou sdílností čekají v pozoru na první alarm nestvůrní pochopové jakési nadlidské vševědnosti, jejíž vůli a prostředky nelze prohlédnout ani uhodnout.*“ (Hostovský, 2011: 25) Na konci příběhu při rozhovoru s Oldřichem Borkem se Matějka ukáže v pravém světle. Jako slaboch, který nepočítá s tím, že se někdo odváží s ním hrát tutéž hru, kterou on hraje

s ostatními. Erik Brunner je nakonec nucen emigrovat, ale nikde není zcela přijat. Hostovský zde popisuje atmosféru plnou napětí, nejistoty, strachu. Lidé se nemohou na nikoho spolehnout, podléhají udavačství, intrikám a špionáži. Politický systém zde zasahuje do všech složek lidského života. (Vaněk, Wiendl, 2018: 103)

Hostovský i Kafka zobrazují ve svých dílech moc absolutní, která ohrožuje individualitu člověka. Člověk se stává jakousi figurkou na šachovnici, která se pohybuje na rozkaz mocenského mechanismu. Na rozdíl od Kafky se Hostovský inspiruje reálnou historickou situací, která je ukotvena v reálném čase. Postavy jsou smyšlené, v „Nezvěstném“ se však setkáváme například s Janem Masarykem, který Hostovského sám ve skutečnosti navštívil. (Papoušek, 2011: 259) Hostovský tak v námi analyzovaných románech zobrazuje na rozdíl od Kafky byrokratickou mašinerii s konkrétní tváří, která se odehrává v konkrétním čase. Kafka se s fašismem za druhé světové války a s komunistickým režimem, který zde vypukl po krátkém období druhé republiky, samozřejmě nesetkal. Jeho dílo se však ne náhodou stalo aktuálním právě v době totalitních režimů, zejména ve čtyřicátých letech dvacátého století. (Kautman, 1999: 78) Hostovský reprezentuje totalitní systémy jako „*odlidsťující mechanismy a falešné obrazy světa*“. (Papoušek, 2012: 123) Podobně je vnímá Franz Kafka, který ve svém díle popisuje moc jako instituci, která není člověku rovna, ale stojí nad ním a diktuje mu, jakým směrem se bude ubírat jeho život. Byrokratickou mašinerii drtící lidstvo ve svém díle, kde formuluje své myšlenky, předvídal. „*Vstupní výjev zatčení⁵ (...) jasnozřivě předvídá Hitlera a protektorát – tato jasnozřivá předjímavost má ostatně v Kafkově tvorbě jinde protějšek ještě frapantnější.*“ (Eisner, 1958: 100) Ve své podstatě se tak stal prorokem, jehož vize se bohužel naplnila.

Motiv úřadu

Hrdinové literárních děl Hostovského a Kafky se střetávají s mocí úředního aparátu, když se ocitají na půdě státní instituce. V rámci analýzy daného motivu si představíme konkrétní scény z Kafkova díla „Proces“ a z románu „Cizinec hledá byt“ od Hostovského. Podobnou scénu nacházíme i u Dostojevského v díle „Zločin a trest“, kde Dostojevského vyobrazení úřadu koresponduje zejména s představou úřadu Franze Kafky.

⁵ Pavel Eisner zde analyzuje úvodní scénu z románu „Proces“ – zatčení Josefa K.

Franz Kafka představuje úřady jako uzavřenou instituci, do které není možné proniknout. Josef K. se dostává na úřad kvůli svému procesu. Úřad se paradoxně nachází na půdě, kde nájemníci suší prádlo a spíše než státní instituci připomíná spleť chodeb a místností, ve kterých se ztrácíme a dusíme zatuchlým vzduchem a stísněností. „„*Snad jste už nezabloudil?*“ zeptal se soudní sluha udiveně, *„jděte tudy až na roh a pak vpravo chodbou a přímo ke dveřím. „Pojďte se mnou,“ řekl K., „ukážte mi cestu, jinak zabloudím, je tu tolik cest.“ „Vzduch je tady takový, že ve dnech, kdy sem chodí mnoho stran, a to je skoro každý den, se tu téměř nedá dýchat.““* Lidé vykonávající svou funkci na úřadě pracují spíše mechanicky a nevšímají si kolemjdoucích. Na chodbě čekají obžalovaní, o které se nikdo nezajímá. Jedná se v podstatě o zajatce, kteří naprosto propadli systému, jejich život je odsouzen k bezcílnému procesu, který nemá konce. „„*Jak jsou ti lidé poníženi*““, míní Josef K., který je v procesu „nováčkem“. (Kafka, 1965: 69-73) Bezcílnou práci vykonávají samy úřady, jejich působení v soudních záležitostech postrádá logiky. „*Předvolávají strany a pak je nepřijmou; dávají se zastupovat nepřislušnými a tudíž neinformovanými kolegy; přijímají a vyslyšají strany v noci atp.*“ (Kautman, 1990: 138)

Raskolnikov se pochopitelně střetává s mocí, když spáchá trestný čin. Na rozdíl od Josefa K. si je vědom, jakého provinění se dopustil. V rámci analýzy si však popíšeme scénu, kdy se Raskolnikov dostává na úřad nikoliv kvůli trestnému činu, ale kvůli obsílce, kterou mu úřad poslal. Popis úřadu nápadně připomíná úřad na půdě, do kterého vstupuje Josef K. „*Schodiště bylo uzoučké a strmé, plné nečistoty. Všechny kuchyně všech bytů ve všech třech poschodích vedly na toto schodiště a byly téměř po celý den otevřené. Bylo tam z nich k udušení. (...) Místnosti byly maličké a nizounké. (...) Nikdo si ho nevšiml. V druhé kanceláři seděli a psali nějakí písaři, (...) napohled divný pronárod.*“ (Dostojevskij, 1966: 92) I zde cítíme jistou absurdnost situace, pro kterou je Raskolnikov předvolán. Raskolnikov se cítí bezmocný a dané situaci nerozumí, není pochopitelná ani z úředního sdělení. „*Raskolnikov (...) dychtivě sáhl po přípisu, aby konečně věděl, na čem je. Přečetl jednou, přečetl po druhé, ale zhola nic nepochopil.*“ (Dostojevskij, 1966: 94) Dostojevskij nezachází tak daleko jako Franz Kafka, kdy hlavní hrdina pouze bloudí úřadem a jeví se mu téměř jako nezmožné zastihnout určitou úřední osobu, která by mu osvětlila danou situaci. V této scéně se Raskolnikov setkává s přednostou, který mu sděluje, že jsou od něj vymáhány peníze na dlužní úpis. Když se Raskolnikov brání, že

nikomu nic nedluží, dostane se mu odpovědi, že toto se úřadu již netýká, což je podobně nesmyslné, jako chování úřadů u Franze Kafky. Přednosta se nechová jako úřední osoba a situaci na úřadě spíše zhoršuje. K Raskolnikovovi je hrubý a bezcitný. Podotýká, že úřady řeší pouze úřední záležitosti. „„*Tady jste povinen napsat vyjádření a závazek, ale to, že jste se (...) ráčil zamilovat, a podobné tragické výlevy nás vůbec nezajímají.*““ (Dostojevskij, 1966: 99) Dostojevskij zde poukazuje na jakousi mechaničnost úřadů, které konají práci bez rozmyslu a bez jakékoliv ohleduplnosti.

Doktor Marek se blíže seznamuje s úředním aparátem, když navštíví Československý generální konzulát v Americe. Jakmile vejde do budovy, zmocňují se ho pocity stísněnosti namísto nadšení, které předtím cítil, podobně se cítí Josef K. i Raskolnikov. I doktor Marek cítí jistou ironii v chování doktora Všetečky, který se ho ujímá. Místo toho, aby řešil záležitost, kvůli které doktor Marek přišel⁶, začíná doktora Marka prověřovat a vyslýchat. Doktor Marek se rázem ocitá v pasti. „*A návštěvníku opravdu připadalo, že je uvězněn. (...) V poslední chvíli si totiž uvědomil, že vše kolem dokola, nač oko pohlédne, je částí nedotknutelného, tajemného a střeženého úředního aparátu.*“ (Hostovský, 1967: 347) Podobně jako Raskolnikov se snaží bránit a zaujímá útočnou pozici. Hostovský však umisťuje do chodu Československého generálního konzulátu doktora Zajíčka, který jedná s doktorem Markem v rozporu s konzulátem a snaží se vyhovět jeho žádosti. Doktor Marek tak zde nachází člověka, kterého nenachází Josef K. ani Raskolnikov. Člověka s mocí, díky které dokáže hlavnímu hrdinovi pomoci, a úřední aparát je tak doktorovi Markovi prospěšný, i když mu nebyl v dané situaci nakloněn.

Kafka ztvárňuje státní instituci jako jakousi karikaturu, kterou se úřední aparát pomalu ale jistě stává. Představuje ji jako byrokratickou mašinerii, která drtí člověka svou obrovskou mocí. Jednotlivec se na úřadě cítí bezmocný a svými činy není schopen úřední moc korigovat či ovlivnit. Dostojevskij i Hostovský popisuje úřad realističtěji, Kafkův úřad vnímáme spíše jako formu groteskní instituce, která pracuje na principu „nejvyšší absurdity“. Ze situací však vyplývá, že všichni upozorňují na podobné problémy a překážky, které se objevují, když člověk přijde do styku s úředním aparátem. Každá z analyzovaných situací se odehrává v podobném duchu. Hlavní hrdina se dostává do střetu

⁶ Doktor Marek žádá o pomoc při hledání bytu.

se státní institucí a je v šoku. Zjišťuje, že žije ve společnosti, o které netuší, jakým způsobem je řízena, a neví si rady, jak jednat s úředními osobami. Člověk si zde uvědomuje svou malost a neschopnost. Josef K. není schopen do úřadu proniknout ani proti němu bojovat, i když se o to snaží. Raskolnikov se urputně brání, má tu moc osočit veřejného činitele. „„A vy jste také v státním úřadě!“ odpálil Raskolnikov. „A nejenže křičíte, ještě si tady kouříte, a tedy jste k nám všem neurvalý!““ (Dostojevskij, 1966: 94) Doktor Marek dokonce zpochybňuje funkci jednoho z úředníků. „„Jste placen za to, abyste občanům pomáhal, nebo za něco jiného?““ (Hostovský, 1967: 347) Doktor Marek jako jediný dosáhl úspěchu, jeho žádosti bylo vyhověno. Střet s úřadem však ve všech případech ovlivní samotné hrdiny, nikoliv však státní instituci. Úřední aparát zůstává neměnný a jeho moc nadále vzrůstá.

Vina

Odcizený člověk existující v moderním světě, jenž podléhá metamorfózám různého typu v důsledku působení mocenských struktur, které ho ovládají, pochopitelně strádá po psychické stránce. Je nešťastný, podléhá pocitům úzkosti a trpí skutečností, že je osamocen. Cítí se provinile, permanentně ho pronásleduje pocit viny, které se dopustil. Přemýšlí, jak závažný je jeho čin z hlediska morálního, a zda bude následovat trest, který se s k otázky viny jednoznačně vztahuje.

Každý člověk je vinen přede všemi za vše. Toto obecné tvrzení, nabývající platnosti především v křesťanství, nepřímo charakterizuje ohrožené lidstvo, které ve svých dílech popisuje Dostojevskij, Kafka i Hostovský. Kautman (1990: 129), který ve své publikaci analyzuje jednotlivé motivy Kafkovy tvorby, poznamenává, že „*problém viny se stává základní kategorií celého jeho díla*“, čímž se přibližuje svému věčnému inspirátorovi – Dostojevskému. Téma viny představuje jednu ze základních struktur, která se objevuje i v literární tvorbě Hostovského. „*Čím hustěji zabydlují (...) postavy prostor Hostovského příběhů, tím zřetelněji vystupuje struktura vypravěčské koncepce založené na řešení mystického vztahu mezi člověkem a univerzem a na zkoumání problému lidské viny.*“ (Papoušek, 2001: 53) Kafka se otázkou viny zabýval i ve svém osobním životě, když se pokoušel pochopit komplikovaný vztah se svým otcem, který Kafku poznamenal natolik, že se promítá do několika jeho děl. V „Dopise otci“ například píše: „*Ted' už jsi dosáhl svou neupřímností dost, protože jsi prokázal (...), že jsi nevinný (...), že vinen jsem já a (...) žes (...) ochoten (...) věřit, že já, ovšem v rozporu s pravdou, jsem také nevinný.*“ (Kafka, 1996: 211) Hostovský se ve svém životě zabýval existenciálními otázkami, rysy existencialismu se projevují i v jeho literárních dílech. Přemítal, co je příčinou rozvratu světa a jaký podíl viny má na tomto rozvratu samotný jedinec i společnost jako taková. (Papoušek, 2012: 23)

Pochopitelně se téma viny objevuje u Dostojevského. Jedná se o hlavní téma „Zločinu a trestu“, který zde analyzujeme a užíváme ho jako Dostojevského „reprezentativní dílo“. Raskolnikov se proviní tím, že zavraždí starou lichvářku a její sestru Lizavetu. Poté, co vraždu vykoná, se v něm mísí protichůdné názory, zda je vinen či nevinný. Morálním kodexem se sám zabýval ve svém článku, ve kterém popisuje „právo

na zločin“. Raskolnikov zde v podstatě rozděluje lidstvo na lidi výjimečné a obyčejné a používá na ně „dvojí metr“. „...*Obyčejní musí pěkně poslouchat, právě proto, že jsou obyčejní. Výjimeční však mají právo páchat jakékoliv zločiny a jakkoli přestupovat zákony, zase v podstatě proto, že jsou výjimeční.*““ (Dostojevskij, 1966: 244) Pokud by se Raskolnikov svým článkem řídil, považoval by se za vyvoleného, protože tvrdí, že vyvolený může svému svědomí dovolit překročit hranice. Přesto však cítí, že musí být potrestán. Nakonec se tedy k činu přizná a je mu určen trest odnětí svobody.

Franz Kafka rozpracovává téma viny trojího typu – vinu metafyzickou, sociální a existenciální. Vina, která šířala Kafku jako takového, byla vina existenciálního typu, která se utvářela výchovou v rodině, prostředím i atmosférou doby, ve které Kafka žil. Opět souvisí i s židovským původem autora. Franz Kafka, jakožto německý žid žijící v hlavním městě Čech, se cítil neustále provinile. Pocit viny bezprostředně souvisí s autoritou, vůči které daný člověk vinu cítí. Zmiňovaná autorita otce se objevuje rovnou v několika Kafkových dílech. Řehoř Samsa se cítí provinile vůči otci a celé své rodině. Karel Rossmann odjíždí do Ameriky, protože již není v rodině vítán. Tento konflikt se objevuje také v povídce „Ortel“, kdy otec jakožto soudce rozhoduje o osudu obžalovaného, kterým není nikdo jiný než jeho vlastní syn.⁷ Jako autoritu vnímá Franz Kafka také úřady, kterými jsme se zabývali v předchozí kapitole, či soud, který rozhoduje o osudu hrdiny. Vina se obecně pojí s určitou normou, která je v dané společnosti zavedena. Pokud hlavní hrdina normu poruší, stává se viníkem. Pokud hovoříme o vině metafyzické, vztahuje se k ní norma božská, z hlediska viny sociální zohledňujeme obecná pravidla morálního kodexu. Jestliže se jedná o vinu existenciální, člověk porušuje jakousi vnitřní normu, která udává jeho vlastní existenci. Kafkův zákon však nelze poznat a uchopit podobně jako jeho chápání moci, která se paradoxně opírá o metafyzické zákony. Pokud neznáme zákon, neznáme ani míru provinění a povahu rozsudku. V Kafkově díle nelze pochopit zákon týkající se společnosti, člověka, ale ani zákon božský. Hrdinové v Kafkových příbězích jsou viníci, kteří se ničím neprovinili. Svou nevinu se snaží prokázat, ale nedaří se jim to. (Kautman, 1990: 129-133)

⁷ Kafka měl původně své tři tituly „Proměna“, „Topič“ (první kapitola Ameriky) a „Ortel“ publikovat v jediném svazku, který měl být nazván titulem „Synové“ právě podle tohoto spojujícího motivu.

Jak jsme již zmínili výše, Josef K. je zatčen a je proti němu veden proces, aniž by věděl proč. Podle tamního zákona je tedy vinen. Kafka však svůj román začíná slovy: „*PATRŇĚ UČINIL NĚKDO na Josefa K. křivé udání, neboť byl, aniž se dopustil něčeho zlého, jednou ráno zatčen.*“ (Kafka, 1965: 9) Je tedy Josef K. skutečně vinen? Hlavní hrdina je přesvědčen o své nevině, ale jak si může být jistý, když neví, jaké záležitosti se proces týká? Když se seznamujeme s příběhem Josefa K., klademe si takové otázky, na které nelze jednoduše odpovědět. Dostáváme se do paradoxů, jež jsou pro Kafkovo dílo tak typické. „*Neznámá vina si najde neznámou normu, kterou porušila a podle níž bude odsouzena, i když ji nezná.*“ (Kautman, 1990: 132-133) Josef K. je tedy vinen a zároveň nevinen. Soud ho může z čehokoliv obvinít, ale nic mu nemůže prokázat. Josef K. se nevzdává a o prokázání nevinu neustále usiluje. Paradoxně odmítá jednu z možností, která se nejspíše jeví jako jediná možná, jež by byla schopna nikoliv Josefa K. osvobodit, ale alespoň proces zpomalit – zmizet z dosahu. „*„Ten pobyt na venkově, o kterém jsi mluvil, nepovažuji za nic prospěšného, neboť by to znamenalo útěk a přiznání, že jsem si vědom nějaké viny. Kromě toho jsem tady sice víc pronásledován, mohu se však zase sám víc starat o tu záležitost.*““ (Kafka, 1965: 100) Nakonec je Josef K. popraven, čímž přijímá svůj trest za provinění a uznává tak provinění samotné. (Eisner: 1958: 101)

Kafka podává alespoň částečné vysvětlení svého pojetí otázky viny a zákona v IX. kapitole „Procesu“, kdy se Josef K. v chrámu setkává s duchovním, který je taktéž součástí soudu. U duchovního se hlavnímu hrdinovi nedostává rozehřešení či ujištění, že je nevinen. V podstatě mu dokazuje existenci jeho viny. Duchovní mu vypráví legendu o dveřníkov⁸, který stojí před branou zákona. Ke dveřníkovi přijde venkovský muž a po dveřníkovi žádá, aby byl vpuštěn. Dveřník však odpovídá, že ho nyní nemůže nechat projít, ale někdy v budoucnu možná ano. Muž se tedy rozhodne, že počká, až se naskytne příležitost. Když se blíží jeho konec, dveřník pronese: „*„Tudy nemohl být nikdo jiný vpuštěn, neboť tento vchod byl určen jen pro tebe. Ted' půjdu a zavřu ho.*““ (Kafka, 1965: 213) Dveřníková legenda je v mnoha ohledech týkajících se interpretace velmi problematická. Sám duchovní tvrdí, že vykladači některé pasáže interpretují rozdílně. Zákon v této legendě je opět neznámý. Dveřník zde vystupuje jako strážce zákona, praví však, že za dveřmi, které

⁸ Kafka toto podobenství nazval „Před zákonem“, bývá nazýváno také jako dveřníková legenda (Die Türhüterlegende). Tato legenda byla publikována samostatně, ještě než Kafka zemřel.

brání, se vyskytují další dveřníci a další brány, je tedy pouze jeden z několika dveřníků. Dveřník je v podstatě součástí zákona, koná svou úřední povinnost. Josef K. si zpočátku myslí, že dveřník muže oklamal. Duchovní mu však vysvětluje, že ve skutečnosti byl nejspíše oklamán sám dveřník. Dveřník totiž s největší pravděpodobností zákon sám nepoznal a má o něm klamné představy. Je podřízen moci, tudíž postrádá svobody. Muž zde však čeká dobrovolně, může kdykoliv odejít. Vchod do zákona je určen pouze tomuto muži, dveřník je tedy muži podřízen do konce své služby. Na počátku legendy se praví, že brána je vždy otevřena. Má tedy dveřník opravdu tu moc bránu zavřít? Zákon zde není spravedlivý, ale nutný. Nemusíme mu rozumět a nemusíme s ním dokonce ani souhlasit. Ale musíme se mu podřídít. (Kautman, 1990: 133-134)

Pojetí viny u Hostovského charakterizuje Vladimír Papoušek (1996: 93) ve své publikaci několika slovy: „*Vina v Hostovského dílech je metafyzická, přináleží každému individuu, je součástí jeho existence a prohlubuje se s každým odstoupením od vědomí odpovědnosti za lidské společenství. Každý lidský čin i každá nečinnost nachází odezvu v tajemném, zdánlivě mlčenlivém jsoucnu.*“ Postavy Hostovského děl se tedy s pocitem provinění setkávají velmi často. Viníkem může být ústřední postava, kdy v příběhu pronikáme do nitra postavy a sledujeme, jak se s pocitem viny vyrovnává její psychika. Provinění se mohou dopustit také vedlejší postavy, které hlavní hrdina vnímá jako součást svého každodenního života ve fikčním světě. Podobně jako u metamorfózy se Hostovský vinou zabývá ve svých dílech od nepatrných zmínek o provinění, které nevnímáme jako klíčové, po kolektivní vinu, které se dopustilo lidstvo. Nutno poznamenat, že téma viny prostupuje v podstatě napříč literární tvorbou tohoto spisovatele, ačkoliv se v průběhu doby v reakci na dobové události proměňuje.

Nejprve charakterizujeme téma viny v Hostovského předválečné próze. Toto téma rozpracovává v souvislosti s dětstvím, které Hostovský mapuje v románě „Černá tlupa“ kde se s pocitem provinění setkáváme. I člověk, který je ještě dítětem a má o světě teprve zkreslené představy, dokáže rozpoznat, že provedl něco špatného, či je schopen cítit zášť vůči člověku, kterého vnímá jako provinilce, a nechce se jím obklopovat. „„*Zavolám Ludvíka, ať řekne, že to není pravda!*“ „ *Nechte ho, on je vším vinen. Vždycky jsem říkal, že k nám nepatří.*““ (Hostovský, 1995: 162) V novele „Ztracený stín“ a v románu „Žhář“

se postavy dopouštějí závažnějšího provinění, když spáchají trestný čin, podobně jako Raskolnikov. Do role podvodníka je situován Josef Bašek, když učiní rozhodnutí, že začne vydírat závod *Globus*, aby získal finanční prostředky, které jsou klíčem pro lepší společenské postavení. Bašek odhalil skutečný podvod, přesto je jeho jednání z hlediska morálního kodexu nepřípustné. Nadále intrikuje a vymýšlí si další lži. Kamil Simon se dozvídá o neznámém člověku, který se dopustil trestného činu, a na tento popud se stylizuje do role žháře tím, že píše anonymní vzkazy. Kamil se k tomuto činu odhodlá kvůli dívce, které chce dokázat svou výjimečnost, i toto jednání je podmíněno osobním prospěchem. Kamil se nakonec matce přizná, čímž přijímá odpovědnost za své jednání. Avšak skutečný žhář vlastně není dopaden, o jeho vině a následném trestu se tedy mnoho nedozvídáme. Jak jsme již naznačili v kapitole „Cizinec mezi svými“, pocity viny prožívají i postavy spojené s židovstvím, které jsou uzavřeny v tzv. vnitřních ghettech. „*O vnitřním ghettu, které nebylo odstraněno ani zbouráním a asanací pražského ghetta, mluvil i Franz Kafka.*“ (Kautman, 1993: 61) V „Domě bez pána“ žije každý sourozenec jiným životem, přesto se každý z nich cítí vinen a nemůže se toho pocitu zbavit. „*Tady někde je vina, tady, v tomhle bezvýhodném domě, z něhož jsme odešli jenom zdánlivě. Ano, v něm kdesi je ukryta vina, v něm a v nás všech!*“ (Hostovský, 1937: 134) Ještě více patrné je toto téma v „Ghettu v nich“. „*Jistě, nejsem ničím vinen! Tak mluvilo mé zmrzačené svědomí, po léta mrzačené v Židovské ulici, v židovské škole, v židovském výčepu.*“ (Hostovský, 1934: 107) Hrdinové předválečné prózy Hostovského si většinou uvědomí, že udělali něco špatného a že svým zhoubným činem narušují rovnováhu určitého společenství. Proto jsou ochotni nést následky a přijmout daný trest, který vnímají jako cestu k osvobození. Tak je tomu právě v případě Kamila Simona či Emila Adlera.

V románech, které vycházejí po druhé světové válce, tedy v letech padesátých, se objevuje hrdina, který se nějakým způsobem proviní, ale už není schopen za své chování převzít odpovědnost. „*Schopnost vnímání vlastní odpovědnosti za události, jež individuum přesahují, většina postav ztrácí.*“ Stylizují se spíše do osamělého člověka, kterého považujeme za podivného. (Papoušek, 2001: 52)

Osamělostí a podivínstvím maskují skutečnost, že jsou ve svém životě nešťastní. Žijí spíše přítomností, stávají se sobci v důsledku toho, že upadají do sebezapomnění.

„Právě zde vzniká Hostovského symbolický obraz nového „atomického člověka“, žongléra se světem, který je imunní vůči vině a svůj trest přijímá často s údivem a pocitem nespravedlnosti.“ (Papoušek, 2001, 53) Nutno podotknout, že se jedná o totožné postavy, které propadly mocenským strukturám – tedy o záchodového dědku i herce Hrubína z románu *„Sedmkrát v hlavní úloze“*, komunistu Matějku i úředníka Hušnera z *„Nezvěstného“*. Všechny tyto postavy totiž postrádají lidskost, kterou pohltit mocenský mechanismus. Tyto postavy se totiž sami stávají „služebným mechanismem“. Jejich lidské vlastnosti nahradila pouze vlastnost jediná – uspokojení aktuální potřeby. Hostovský však zachází ještě dále a ve válečných prózách se nezabývá pouze jedinci, kteří jsou zhypnotizováni absolutistickou mocí, ale také otázkou kolektivní viny. Typickou postavou, která zosobňuje princip kolektivní viny, je profesor Marcel, ve kterém vidí Hostovský typizovanou postavu, která představuje vrstvu evropských intelektuálů. Profesor Marcel se chová spíše jako divák, který aktuální politické situaci přihlíží, nijak se neangažuje. (Valouch, 1990: 4) Postavu nám pomáhá interpretovat samotný Kavalský, který mu v dopise sděluje hořkou pravdu. *„Tolik však vím, že Vy jste vinen, profesore! Nesejde na vině ostatních, třeba její důsledky míří jinam, třeba Vy jste mohl roztrhat příčinný řetěz, kdybyste z něho byl vypadl. Vy, ať se to zdá jakkoli směšné a jakkoli nepravděpodobné, Vy (...) jste hrobař své sudičky Francie, protože jste zradil zrak.“* (Hostovský, 1967: 255-256)

V dopise Kavalského dále stojí: *„Náš rozum nestačí pochopit všechny zákony (...). Za vlastní i cizí zrady jsme vzápětí trestáni. Příčinu trestů tvoří řetězy, jejichž jednotlivý článek dává vypučet článku sousednímu. Jsme bídní, maličcí červi, ale naše slova a skutky narůstají v kosmické rozměry. Lidé nerozpoznávají, že jsou trestáni a zač jsou trestáni (...).“* (Hostovský, 1967: 255) V tomto úryvku můžeme, byť v pouhých náznacích, spatřit pojetí viny Franze Kafky. Zákony a v nich stanovené normy, morální kodex, který je zakořeněn v dané společnosti, bezprostředně souvisí se systémem mocenské struktury. Pokud je v Kafkově díle mocenská struktura imaginární a karikovaná, je vystavěna na striktním zákonu, který je neuchopitelný. Kafkův hrdina bloudí v labyrintu, jenž ho zavádí do slepých uliček absurda, z příběhů nejsme schopni plně vyrozumět, jaká je příčina jeho provinění a jaký si zaslouží trest. Hostovský se pohybuje v rovině reálného světa, téma viny lze tedy snadněji uchopit. Vina člověka v dílech Egona Hostovského

obecně není posuzována zákonem, který Hostovský nevnímá jako neuchopitelné dogma. Míru provinění určuje spíše daná společnost, která je však nejednotná a zaslepená.

Závěr

Skutečnost, že v tvorbě Egona Hostovského nalézáme jisté podobnosti s dílem Kafkovým i s dílem Dostojevského, byla již prokázána. Jak jsme již zmínili, bylo jí věnováno několik studií, které dokazují, že Hostovský je „autor kafkovský“. Stěžejní literární studie, které jsme vnímali jako pomyslný „výchozí bod“ k vlastní srovnávací analýze, byly literární studie od Vladimíra Papouška a Františka Kautmana. Vladimír Papoušek se však o vlivu Franze Kafky spíše zmiňuje, ale dále ho nerozvíjí. František Kautman ve své publikaci „Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského“ věnuje podobnostem Kafky a Hostovského více prostoru, zůstává však v teoretické rovině uvažování a porovnává literární tvorbu obou autorů spíše jako celek. Cílem bakalářské práce bylo tedy zaměřit se podrobněji na konkrétní témata a motivy, které jsou doposud analyzovány spíše samostatně, nikoliv v kontextu Kafkovy tvorby.

V rámci pozorování vybraných děl obou autorů jsme se zaměřili na témata a motivy, které se pochopitelně jeví jako nejvíce nápadné. Při hlubším zkoumání však můžeme pozorovat, že jednotlivá témata se neobjevují v díle Hostovského náhodně, jakožto možná inspirace Dostojevským či Franzem Kafkou. Zjišťujeme, že jsou vzájemně propojeny. Člověk se ve fikčních světech Kafky i Hostovského cítí jako osamocený cizinec. Tato skutečnost se projevuje v jeho psychice, která je nucena se proměnit, protože není schopna nadále snášet dosavadní stav. Cizinec se v postavách probouzí z určitého důvodu – svět a společnost v něm se mění na byrokratickou mašinerii. Byrokratická mašinerie, které se jedinec podrobuje, podněcuje v individu u jistý pocit provinilosti, který ho pronásleduje, či mu uděluje jakýsi cejch neodmyslitelné viny, jemuž se jedinec poddává a nesnaží se ho zbavit. Pokud se zamyslíme nad následujícími reáliemi, které zhmotníme v jednu určitou představu, objevíme jistý prototyp literární postavy, která v určitých obměnách prostupuje literární tvorbou obou autorů – psychicky narušeného a eticky rozvráceného jedince trpícího odlidštěním. Takovou postavou je například Josef K., Řehoř Samsa z děl Franze Kafky; Josef Bašek, Josef Kavalský z děl Egona Hostovského. V extrémních případech se postava může změnit ve služebný mechanismus, který postrádá lidské vlastnosti. Mezi nimi již zmiňovaný boss Matějka, záchodový dědek; z Kafkových

děl bychom mohli jmenovat například Klamma, který se pohybuje v prostorách Kafkova zámku.

Tím, že jsme si v závěru představili prototyp těchto literárních postav, částečně odpovídáme na jednu ze stěžejních otázek: *Co je na daném autorovi tak kafkovského?* Nic a přitom všechno. Egon Hostovský není přímý napodobitel Franze Kafky a nikdy se jím nesnažil být. Ale jeho smýšlení se ubírá podobným směrem, kterým se vydává již v devatenáctém století Dostojevskij a v jehož bludném kruhu se nachází Franz Kafka. Všichni tito autoři se nepoddávají slepotě jako profesor Marcel z Hostovského románu či obyvatelé vesnice v románu „Zámek“, vdechují onu atmosféru prosycenou existenciálními problémy, jež jsou přítomny v jakémkoliv období, a s nevýslovným odhodláním ji zvětčují ve svých dílech. „*Svět Franze Kafky se vyvíjel, ale byl to stále jeden a týž svět, který se stal příštím generacím ukončeným, uceleným poselstvím.*“ (Kautman, 1990: 150) Ono poselství Kafkova světa se později transformovalo do vize Egona Hostovského, který přes všechna úskalí, která mnohdy zkřížila cestu jeho životním osudům, neztrácí víru v člověka jako takového. „*Dílo Hostovského zůstává trvalým mementem v duchu humanistického odkazu.*“ (Kautman, 1993: 67) Hostovský totiž tvrdí, že snažit se o nápravu společnosti jako takové není možné. Co se týče individua, je to nesmírně obtížný úkol, ale můžeme se o něj alespoň pokusit.

Bibliografie

Odborná literatura

BROD, Max. *Franz Kafka: životopis*. Přeložil Josef ČERMÁK, přeložil Vladimír KAFKA. Praha: Odeon, 1966. Život a umění (Odeon). ISBN 01-135-66-13/34

EISNER, Pavel. „Proces“ Franze Kafky. *Proces*. 1953. 97-107 [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/486463/mod_resource/content/1/KAFKA%201953%20Proces.pdf

KAUTMAN, František. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha: Evropský kulturní klub, 1993. ISBN 80-85212-24-2.

KAUTMAN, František. *Svět Franze Kafky*. Praha: Torst, 1990. ISBN 80-900149-1-7.

KOSÍK, Karel. *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel, 1993. Orientace (Český spisovatel). ISBN 80-202-0442-3.

LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Lidové noviny, 1998. Česká historie, sv. 4. ISBN 80-7106-308-8.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Egon Hostovský: člověk v uzavřeném prostoru*. Jinočany: H & H, 1996. Profily. ISBN 80-86022-02-1.

PAPOUŠEK, Vladimír. Muž, který se ztratil: (Egon Hostovský znovu odchází). *Nezvěstný*. 2011. 257-260.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Trojí samota ve velké zemi: česká literatura v americkém exilu v letech 1938-1968*. Jinočany: H & H, 2001. ISBN 80-86022-88-9.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Žalmy z Petfieldu: Egon Hostovský, příběh spisovatele dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 978-80-87481-91-2.

POHORSKÝ, Miloš. Cizinec, který hledá byt. *Cizinci hledají byt*. 1967. 413-425.

STACH, Reiner. *Kafka: Rané roky*. Přeložil Vratislav SLEZÁK. Praha: Argo, 2016. ISBN 978-80-257-1992-3.

STACH, Reiner. *Kafka: Roky rozhodování*. Přeložil Michael PŮČEK. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-2347-0.

VANĚK, Václav a WIENDL Jan, ed. *Egon Hostovský: literární dobrodružství českého židovského spisovatele ve 20. století*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. ISBN 978-80-7308-887-3.

Beletrie

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Dvojník a jiné prózy*. Přeložila Ervína MOISEJENKOVÁ, přeložila Zdenka BERGROVÁ. Praha: SNKLHU, 1959. Knihovna klasiků (SNKLHU). ISBN 56/VIII-2.

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zločin a trest*. Přeložil Jaroslav HULÁK. Liberec: Svět Sovětů, 1966. ISBN 26-038-66.

KAFKA, Franz. *Dopis otci a jiné částečné povídky: (nepřeložené prózy)*. Přeložila Gabriela VESELÁ, přeložil Jiří VESELÝ. Praha: Akropolis, 1996. ISBN 80-85770-33-4.

KAFKA, Franz. *Nezvěstný (Amerika)*. Přeložil Josef ČERMÁK. Praha: Melantrich, 1990. Světová próza (Melantrich). ISBN 80-7023-067-3.

KAFKA, Franz. *Proces*. Přeložil Pavel EISNER, přeložila Dagmar EISNEROVÁ. Praha: SNKLU, 1965. ISBN 01-146-65.

KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Přeložil Vladimír KAFKA. Praha: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2.

KAFKA, Franz. *Zámek*. Přeložil Vladimír KAFKA. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0720-4.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Cesty k pokladům*. Praha: Melantrich, 1934. Úroda (Melantrich).

HOSTOVSKÝ, Egon. *Cizinci hledají byt: Listy z vyhnanství; Sedmkrát v hlavní úloze*. Praha: Odeon, 1967. ISBN 01-096-67.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Černá tlupa: Žhář*. Praha: ERM, 1995. ISBN 80-85913-09-7.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Dům bez pána: román*. Praha: Melantrich, 1937. Živé knihy (Melantrich).

HOSTOVSKÝ, Egon. *Listy z vyhnanství: Úkryt*. Praha: Akropolis, 1998. ISBN 80-85770-61-X.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Nezvěstný*. Praha: Mladá fronta, 2011. ISBN 978-80-204-2434-1.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Tři noci: Epidemie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-31-1.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Všeobecné spiknutí*. Praha: Melantrich, 1969. ISBN 32-011-69.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Ztracený stín: Případ profesora Körnera*. Praha: Akropolis, 2001. ISBN 80-7304-002-6.

Články v periodikách

GRYGAR, Mojmír. Realita Kafkova textu. *Literární noviny*. 2004, **15**(33), 1 a 10-11. ISSN 1210-0021. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/15.2004/33/10.png>

HOSTOVSKÝ, Egon. Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině: (1.-11.). *Literární noviny*. 1993, 1., **4**(3), 16. ISSN 1210-0021. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/4.1993/3/16.png>

KAUTMAN, František. Dostojevskij, Kafka, Hostovský: Existenciální problematika moderní prózy. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Bohemica litteraria. Řada literárněvědná bohemistická (V)*. 1999, **48**(2), 71-83. ISSN 1213-2144. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/104776/V_BohemicaLitteraria_02-1999-1_9.pdf?sequence=1

MRAVCOVÁ, Marie. Fenomén dvojnictví v Hostovského rané próze Ztracený stín. *Dokořán*. 2003, **7**(26), 16-21. ISSN 0416-2099. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z http://www.v-art.cz/chudove_koreny/r02c03/z_historie/obec1.htm

POHORSKÝ, Miloš. Egon Hostovský pořád hledá byt: Problém asimilace. *Tvar*. 2000, **11**(4), 6-7. ISSN 0862-657X. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/2000/4/6.png>

SKALICKÁ, Vlasta. Dvakrát Egon Hostovský. *Literární noviny*. 1997, **8**(22), 6-7. ISSN 1210-0021. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/8.1997/22/6.png>

TVRDÍK, Jan. Etický rozměr Kafkova Zámku. *Tvar*. 1999, **10**(21), 6-7. ISSN 0862-657X. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1999/21/6.png>

VALOUCH, František. Osamělý běžec Egon Hostovský. *Tvar*. 1990, **1**(12), 4-5. ISSN 0862-657X. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/1.1990/12/4.png>

VANĚK, Václav. Vedlejší postavy v románech Egona Hostovského. *Česká literatura*. 1991, **39**(6), 526-538. ISSN 0009-0468. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

https://kramerius.lib.cas.cz/search/i.jsp?pid=uuid:ddf2c6f5-19f0-49e2-bc5e-cdfcd10bdc04#periodical-periodicalvolume-periodicalitem-page_uuid:1671442c-4117-11e1-1586-001143e3f55c

Akademická práce

ZETOVÁ, Marie. *Motiv dvojníka v dialogu Egona Hostovského s Dostojevským*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. [online]. [cit. 2019-03-27]. Dostupné z

https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/74270/BPTX_2014_2_11240_0_386_183_0_162989.pdf?sequence=1&isAllowed=y